

Aurelian Bond

SOCIOLOG
CULTURII

Prof. Dr. Aurelian Bondrea

SOCIOLOGIA CULTURII

Editura Fundației „România de Măine”.
București 1993

Modele sociologice de organizare instituțională a dezvoltării învățământului, științei și culturii în România:

- După concepția școlii sociologice de la București, întemeiate de profesorul Dimitrie Gusti;

- După concepția sociologică a Fundației „România de Măine”, înființată în București ca instituție social-umanistă de cultură, știință și învățământ.

Coperta de: FRANCISC KALAB
ISBN 973 - 96128-O-6

CUVÂNT ÎNAINTE

Sociologia românească s-a născut la mijlocul secolului al XIX-lea ca latură fundamentală a gândirii social-politice de la începutul epocii moderne, strâns legată de transformările din această epocă. Ea pătrunde pentru prima dată în activitatea universitară din România în anul 1896, când profesorul C. Dimitrescu-Iași ține primul curs de sociologie la Facultatea de Filosofie și Litere din București, un curs intitulat simplu și sugestiv, explicabil pentru o operă de pionierat, „Sociologia la Universitate”. Prelegerile sociologului român descifrau problematica obiectului sociologiei și teoriile până atunci afirmate.

Receptivă la toate aspectele dezvoltării României moderne, sociologia românească s-a dezvoltat ca o contribuție teoretică și practică în contextul mișcărilor de

idei europene. Trăsăturile sociologiei românești sunt revelatorii pentru legătura sa permanentă cu problemele sociale și naționale ale genezei „culturii naționale” românești.

Tendința dominantă a dezvoltării sociologiei în țara noastră a fost întotdeauna aspirația spre sinteză și interdisciplinaritate. Specialiștii din diverse domenii – profesori, agronomi, medici, istorici etc. – au servit sociologia, înscriind în teoria și metodele științelor despre societate primele experiențe europene de afirmare a intelectualului „specialist” și „ideolog” totodată. De la „Descrierea Moldovei” a marelui învățat Dimitrie Cantemir, la mișcarea monografiilor rurale inițiată de Ion Ionescu de la Brad, mișcare cu un profund caracter social-politic, și până la originala afirmare a Școlii de la București, al cărei promotor asiduu și conducător de prestigiu a fost Dimitrie Gusti, sociologia românească este constant legată de problemele majore ale formării României moderne.

Procesul întemeierii sociologiei în cultura românească este marcat de două tendințe: aceea spre diferențiere specifică și aceea spre sinteză globală. În efortul ei spre diferențiere, sociologia românească s-a concentrat asupra descifrării și dezlegării problemelor sociale critice – problema unirii, problema rurală, problema industrializării, problema formării culturii naționale etc. În intenția de a oferi răspunsuri unor asemenea probleme cruciale, sociologia autohtonă s-a apropiat de principalele clase și forțe sociale înaintate ale epocii, după cum reprezentanți de vază ai acestora au înțeles funcțiile și rolul științelor în emanciparea națiunii. În cadrul unui asemenea proces complex de căutare a direcțiilor dezvoltării sociologia românească este, în ansamblul ei, marcată de orientarea progresist-democratică. În felul acesta putem spune că notele comune, sintetizatoare ale gândirii sociologice românești au fost și sunt cele ale unor concepții novatoare, înaintate, critice și democratice, căci deasupra inerentelor deosebiri

din interiorul său, ea s-a aflat permanent în slujba idealurilor naționale de libertate și de suveranitate, de unire și dezvoltare armonioasă a economiei și societății.

Sociologia are particularitatea de a-și întemeia abordarea teoretică pe datele realității concrete, astfel încât nu poate deveni niciodată o disciplină pur „academică” decât cu riscul autoanulării. Tocmai la o atare caracteristică a statutului epistemologic se referea D. Gusti când rostea cunoscuta idee: „Sociologia ori este monografică, ori nu există”. Ramurile sale pot fi definite discipline „teoretico-empirice”, ceea ce le conferă o mare putere formativă în sistemul disciplinelor de învățământ. Prin intermediul lor, realitatea concretă se rostește pe sine în sălile de curs și de seminar, contribuind la integrarea învățământului cu practica socială.

Experiența românească privind predarea sociologiei în învățământ are la bază o concepție originală. Astfel, discipline care reprezintă ramuri ale sociologiei au fost introduse în planurile de învățământ în funcție de profilul institutelor, abordând o amplă problemă practică din ramura respectivă de activitate. Aceste discipline contribuie direct la formarea de profil a specialiștilor, intrând în sistemul disciplinelor formative de bază; ele ajută la realizarea obiectivului conform căruia inginerul, medicul, artistul, profesorul trebuie să dobândească în cursul formării lor un status socio-profesional, o cultură a integrării sociale prin valorificarea optimă a cunoștințelor și nu doar o sumă de abilități profesionale de strictă specialitate.

Sociologia este o știință a conexiunilor, a sesizării, măsurării și evaluării cât mai precise a relațiilor fenomenelor sociale, făcând posibilă anticiparea evoluției lor. Prin această deschidere spre totalitate și spre interdependențele sociale, sociologia se dovedește o disciplină formativă de prim rang, necesară pentru afirmarea în plan social a tuturor specialiștilor, indiferent de domeniul profesional.

Sociologia este o știință deschisă spre cercetare

continuă a realității și transformare neîncheiată a sistemului său categorial în raport cu devenirea concret-istorică a societății. Înzestrată cu un sistem de metode și tehnici de cercetare, sociologia se dovedește superioară demersurilor tradiționale, adesea speculative, care aspirau la o cunoaștere din cabinet a realului. Pornind de la asemenea considerente și convingeri, lucrarea de față, Sociologia Culturii, se adresează, în același timp, studenților și elevilor; tuturor absolvenților; fără excepție, indiferent de meserie, specialitate sau loc de muncă, având în vedere că fiecare este sau va fi implicat direct în procesul amplu de cunoaștere și de valorificare a complexe moșteniri culturale a poporului nostru. Societatea trebuie cunoscută la nivel micro și macrosocial, în relațiile sale complexe, prin mecanismele sale de ordine și mișcare continuă, iar sociologia, în general, sociologia culturii, în particular, joacă un rol de prim rang în acest proces. Împlinirea oricărei aspirații de progres a generațiilor de azi și de mâine este și rezultanta bunei cunoașteri și a realistei evaluări a stărilor și resurselor materiale și umane ale societății românești. Numai o atare cunoaștere permite mobilizarea întregului potențial de creație pentru înaintarea spre noi stadii de civilizație materială și spirituală, iar cum sociologia face parte din sistemul strategic al educației naționale, ea răspunde imperativului unei societăți orientate spre învățare permanentă, înzestrată cu abilități de autoconducere și de autodeterminare democratică prin confruntarea și fructificarea valorilor.

Alături de celelalte ramuri ale sociologiei, ca disciplină de învățământ și cercetare științifică, sociologia culturii răspunde unor necesități practice și teoretice fundamentale. Constituindu-se ca o ramură distinctă a sociologiei, ca expresie a cerinței sociale de a dispune de o perspectivă unitară asupra proceselor culturale, sociologia culturii a făcut parte din sistemul formativ al instruirii sociologilor chiar în cadrul primului plan de învățământ privind pregătirea sociologică la Facultatea de Filosofie-

Istorie a Universității din București. În acest cadru am elaborat și expus cursul de sociologia culturii studenților Secției de sociologie, începând cu anul universitar 1968 - 1969.

În anul universitar 1972 am ocupat, prin concurs, postul de conferențiar universitar la Conservatorul de Muzică din București, fiind titularul cursului de Sociologia Culturii. În această calitate și ca urmare a specializării în domeniu, timp de un an de zile, la Universitatea Sorbona din Paris; am publicat 32 de prelegeri ale cursului sub formă de broșuri iar la Editura Didactică și Pedagogică prima ediție a manualului universitar de Sociologia Culturii în anul 1981, îmbogățirea experienței didactice și de cercetare științifică permițând ulterior, trecerea la o nouă ediție, în anul 1988. În aceeași perioadă am coordonat; în calitate de conducător științific, opt teze de doctorat, autorii acestora obținând titlul științific de doctor în sociologie pe teme de sociologia culturii.

Actuala ediție a Sociologiei Culturii, oglindă a unei experiențe proprii îmbogățite și a unui nou context social-istoric ce dă expresie liberei exprimări a pluralismului valorilor, își propune să releve mai pregnant originalitatea contribuțiilor românești în abordarea sociologică a culturii. În acest sens; am considerat important ca, pe de o parte, să se releve aportul teoretic conceptual al școlilor tradiționale românești de sociologie, care s-au impus prin valoarea lor în cultura europeană și universală, iar, pe de altă parte, să fie duse mai departe modelele sociologice pentru organizarea instituțională a învățământului, științei și culturii în România, rezultate îndeosebi din gândirea sociologică a marilor oameni de știință și patrioți români, precum Spiru Haret, Dimitrie Gusti, Petre Andrei. Capitole speciale ale prezentei ediții explică mai larg rațiunile acestei intenții și nu este rostul unui scurt „cuvânt înainte” să intre în detalii motivaționale.

Este, desigur, mai puțin obișnuit ca prefața unei cărți să facă apel la scheme sau grafice care transpun convențional o anumită concepție ori descriu sintetic un

model desprins dintr-o teorie anterioară ori propus ca urmare a valorificării acesteia. În cazul de față, în lumina aprecierilor de mai sus, consider că este edificator a pune față în față schemele privind „Organizarea instituțională a activității culturale în concepția lui D. Gusti” (fig. 1) și „Organizarea instituțională a Fundației „România de Mâine”, un un nou model de aplicare a valorilor sociologiei românești a culturii” (fig. 2). Elaborate la o diferență în timp de peste 50 de ani, cele două modele sunt și o mărturie a posibilităților fiecărui stadiu istoric de dezvoltare social-economică. Nu este în intenția acestei scurte introduceri de a explica un asemenea adevăr. Ceea ce se impune însă atenției este faptul că, din perspectiva sociologiei culturii, cel de al doilea model a devenit posibil, în primul rând, datorită abordărilor anterioare (Spiru Haret, Petre Andrei Dimitrie Gusti) și în al doilea rând incontestabilului proces de democratizare ce are loc în prezent în țara noastră.

As sublinia totodată că abordarea dezvoltării învățământului științei și culturii se face acum pornind de la marile realizări marcate de eradicarea analfabetismului, de creșterea nivelului de instruire și acces la cultură al celor mai largi categorii ale populației României din ultimele patru decenii ale secolului nostru.

Dincolo de „pecetea ideologică” și tarele politice ale unei epoci revolute, accesul larg la învățământul generalizat de 12 ani în 1989, iar prin acesta la cultură, este un fapt pe care nu-l poate contesta nimeni; poate doar purtătorii unor prejudecăți ori inspiratorii lor. Dar cum aceștia rămân oricum în afara perimetrului culturii consider că azi și mai ales mâine își păstrează pe deplin valabilitatea nobila deviză a marelui sociolog și patriot român Dimitrie Gusti: „Pro scientia et patria”. Sub egida acesteia se află și volumul de față.

Autorul

București iunie 1993

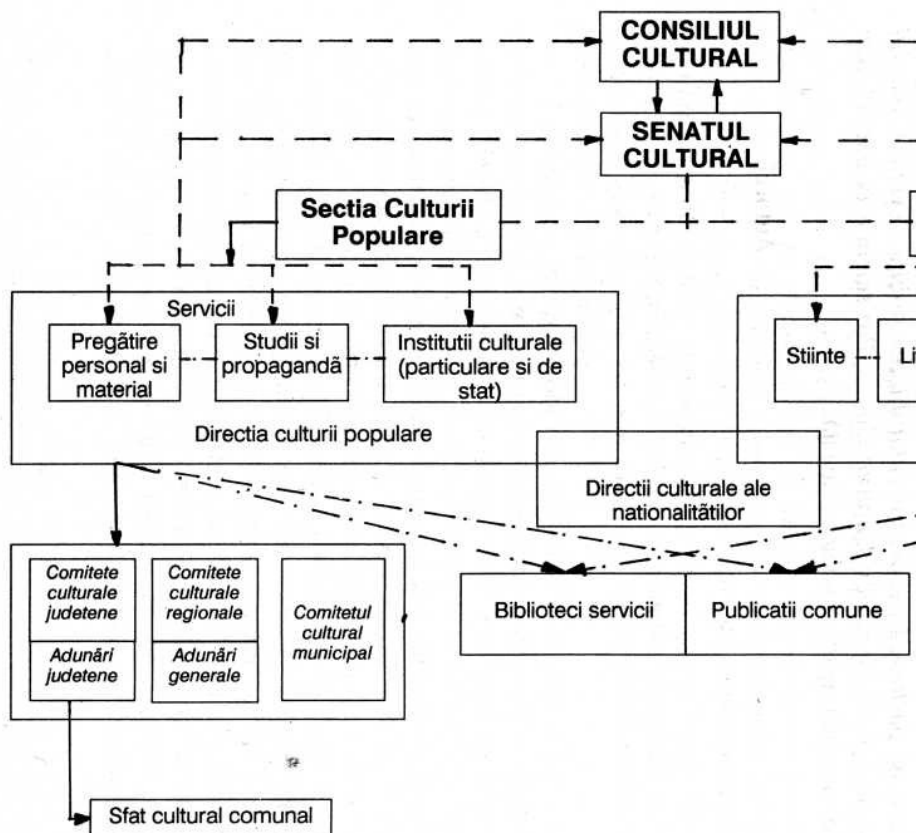
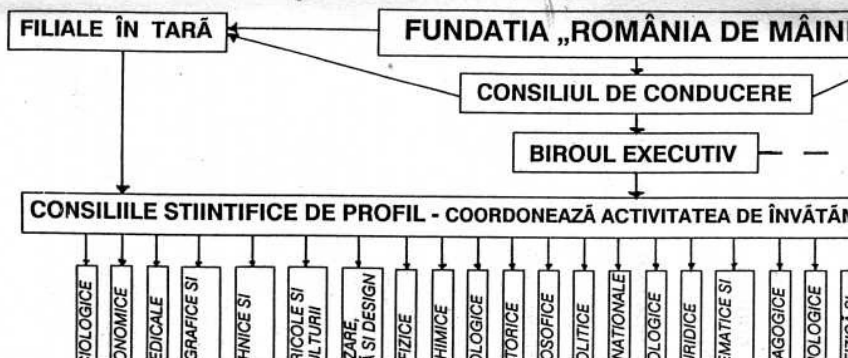


Fig.1 Organizarea instituțională a activității culturale în concepția lui D. Gusti



1.

SOCIOLOGIA - ȘTIINȚA DESPRE SOCIETATE SOCIOLOGIA CULTURII - RAMURĂ A SOCIOLOGIEI

Sociologia ca știință s-a constituit în epoca modernă, când s-a cerut în mod firesc un răspuns cât mai adecvat la întrebarea: „Ce este societatea? Care sunt mecanismele și legile care o guvernează?” etc.

Vom vedea în cele ce urmează că răspunsul la aceste întrebări diferă în funcție de orientările teoretico-metodologice¹.

Primul mare grup de asemenea orientări este cel care, deși reunește poziții diverse, se caracterizează prin încercarea comună de a da o definiție socialului după criteriile unor științe². Numim această grupare prin termenul de „direcție analogică” în dezvoltarea sociologiei. Din ea fac parte:

Sociologia mecanică³, cu reprezentanți precum: Spiru Haret, după care societatea este o reuniune de indivizi supuși acțiunii lor reciproce și acțiunilor exterioare, deci legile mecanicii se pot aplica societății⁴;

1 Asupra unei prezentări detaliate a diverselor orientări a se vedea A. Cuvillier, *Manuel de sociologie*, tome I, PUF, Paris, 1967, p. 3-98.

2 Petre Andrei, *Sociologia generală*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1936, p. 90-166.

3 Expresia „sociologia mecanică” desemnează aici concepția fizico-mecanicistă, formulată de către Herbert Spencer ca un sistem de filosofie sintetică, în care ar intra unitatea fenomenelor naturale, morale și sociale, pe baza ideii de evoluție mecanică (Petre Andrei *op. cit.* p. 91).

4 Spiru Haret, *Mecanica socială* (1910), reprodusă în Opere, p. 297-477 (tradusă în limba română, Editura Științifică, București, 1969) Concepția lui Haret, înrudită, întrucâtva, cu „mecanicismul sociologic”, nu poate fi, totuși, caracterizată, în ultimă instanță, ca „mecanicism”, ci, mai mult, ca „mecanică socială” („sociologie mecanică”). La întrebarea de ce nu a intitulat cartea *Sociologie mecanică*, Spiru Haret a precizat: „Poate să fie sociologie mecanică dacă tratează știința sociologiei după metoda mecanică; dar este și mecanică socială, dacă

Leon Winiarski, după care societatea este un agregat de indivizi - molecule - fiecare fiind supus acțiunii mai multor forțe⁵.

Organicismul. Conform acestei concepții, socialul nu este o simplă juxtapunere sau sumă de părți ca la mecanica socială, ci este un organism viu în care părțile sunt dotate cu conștiință și sunt legate funcțional⁶.

Modelul Societăților animale („*Les sociétés animales*”) ⁷, care caută argumente ale socialului în comunitățile de animale. Exemplu: forme ale diviziunii muncii în „satele” castorilor etc.

Orientări psihologice.

1. **Psihologia mulțimilor.** G. Le Bon afirmă că în aglomerație se formează o „inimă colectivă”: a) predomină fenomenele de simpatie; b) se comunică prin contagiune; c) devine prioritar elementul instinctiv, afectiv în detrimentul celui intelectual; d) în starea de mulțime este absorbită personalitatea.

2. **Teoria imitației**, al cărei reprezentant de bază este G. Tarde. Starea socială, în concepția sa, este starea de somn și vis (individul nu este capabil să se trezească din visul său familial sau național, care exprimă o imitație a

faci o carte în care nu arăți alta decât cum se poate aplica mecanica la sociologie. Eu, acest din urmă lucru l-am făcut. Dacă aş fi voit să-l fac pe cel dintâi, mi-ar fi trebuit nu un volum de 250 de pagini, ci cine ştie câte şi o competenţă pe care nu o am” (*Mecanica socială*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p. 223).

5 Léon Winiarski, *Le principe du moindre effort comme base de la Science sociale*; în: *Revue Philosophique*, LX (1903), p. 381, socoteşte că evoluția socială ia naștere „în trecerea de la stări interne, diferite din punctul de vedere al intensității energiei, la stări externe egale sub acest raport”, dezvăluind, în felul acesta, un punct de vedere mecanicist asupra vieții sociale.

6 Expunerea și critica „Organicismului” în Petre Andrei, *op. cit.* p. 315-334.

7 Alfred Espinas, *Des sociétés animales*, Paris, 1877. El pleacă de la premisa că nici o ființă vie nu este singură și că societatea, ca organism complex, este produsul unei evoluții biologice, la fel ca orice alt organism.

altora, a trecutului, a lui însuși⁸. Forma de trezire este *invenția*⁹. Cauzele imitației sunt: *logice* (acționează când inovația este aleasă pentru că e judecată utilă); *extralogice* (imitația de la superior la inferior; provincia imită regele și curtea etc.).

Criticând această concepție, A. Cuvillier arată că teoria imitației reduce toate formele de comunicare și de integrare socială la imitație. Imitația nu poate explica toate formele variate ale societății și diferența lor în timp și spațiu¹⁰. O variantă a orientărilor psihologiste este *teoria psihanalitică*¹¹.

Orientările mai noi în sociologie încearcă o definire a specificității socialului: orientările *structuraliste*, *fenomenologice*, *acționaliste*; *funcționaliste* etc.

Ne vom referi pe scurt la două dintre aceste orientări, întrucât sunt deosebit de reprezentative pentru gradul și modul în care s-a dezvoltat sociologia apuseană: *structural-funcționalismul parsonsian* și *sociologia acționalistă* a lui A. Touraine.

O societate este, în concepția structural-funcționalistă a lui Parsons, un întreg organizat și interdependent, un sistem compus din subsisteme (instituții, organizații, grupuri). Orice fenomen social este legat de îndeplinirea unor nevoi sociale și personale, deci îndeplinește o anumită funcție. Sistemul social, ca atare, constă dintr-o „pluralitate de actori” individuali, „interacționând reciproc într-o situație”, care este compusă din trei categorii de obiecte: „sociale”, „fizice” și „culturale”.

8 G. Tarde, *Les lois de l'imitation*, Felix Alean, Paris, 1890, p. 158-212.

9 Imitația și invenția, care ar da naștere asemănării și deosebirii dintre oameni, au fost formulate ca două „legi fundamentale” ale vieții sociale de către Prosper Lucas, în anul 1847 (Petre Andrei, *op. cit.* p. 357).

10 Concepția lui G. Tarde este susceptibilă de „numeroase și grele critici” (P. Andrei, *op. cit.* p. 357-362).

11 Catherine B. Clément, Pierre Bruno, Lucien Seve, *Pentru o critică marxistă a teoriei psihanalitice*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975.

Un „obiect social” este: a) un „actor”, care dă expresia „ego-ului”, adică cel care este „considerat punct de referință în acțiune”; b) „altul”, cel cu care se interacționează, sau c) o „colectivitate care este considerată drept unitate în raport cu scopurile actorilor”.

„Obiectele fizice” sunt „calități empirice”, „mijloace și condiții ale acțiunii actorului”.

„Obiectele culturale” sunt elemente simbolice ale tradiției culturale, idei sau credințe, simboluri expresive sau modele în măsura în care acestea sunt considerate de către cel ce intră în acțiune ca obiecte situaționale și nu în măsura în care ele apar ca „elemente ale personalității” (*cultura subiectivă*)¹².

Având în vedere că o situație socială conține aceste trei categorii de obiecte înseamnă că „orientarea actorilor” în acțiune este diferențiată în raport cu aceste obiecte. Ca atare, un actor va fi caracterizat printr-o orientare *cognitivă, catetică* sau *evaluativă*.

Prin orientarea catetică se înțelege faptul că orice situație socială are pentru un individ semnificații legate de satisfacerea nevoilor sale. Orientarea cognitivă se referă la faptul că actorul are posibilitatea să-și definească, reflexiv, elementele situației în care acționează. Prin orientarea evaluativă este exprimată capacitatea individului de a selecta și a integra acele elemente dintr-o situație dată, care sunt relevante pentru ei. Altfel spus, orice individ acționează motivat afectiv, pe baza cunoașterii situației, într-un mod organizat.

Ca atare, acțiunea sa se desfășoară prin intermediul a patru subsisteme sociale, fiecare dintre acestea permițând preponderent realizarea unei funcții anumite. Aceste subsisteme sunt: *subsistemul economic*, care permite realizarea funcției de adaptare a sistemului social; *subsistemul politic*, care permite realizarea funcției de atingere a scopurilor în cadrul sistemului social; *subsistemul cultural*, care este legat de exercitarea

12 T. Parsons, *The Social System*, Routledge and Kegan Paul Ltd. London, 1951.

funcției integrative a sistemului social și *subsistemul familiei*, care exercită funcția de menținere a modelelor culturale, a valorilor de bază (legată de creșterea copiilor, de reproducerea biologică și de conservarea grupurilor sociale).

Prin urmare, în concepția lui Parsons, orice sistem social global trebuie să îndeplinească aceste patru funcții: a) *funcția de adaptare a sistemului*; b) *funcția de menținere a modelelor socio-culturale*; c) *funcția de atingere a scopurilor*; d) *funcția de integrare*. Fiecare dintre aceste funcții de bază dezvoltă o diviziune funcțională, generându-se subsistemele specializate în îndeplinirea prioritară a uneia dintre aceste funcții.

Pe de altă parte, orice sistem social este organizat pe patru niveluri ierarhice: *biologic* (sau nivelul resurselor și energiei sistemului social); *al personalității*, respectiv nivelul mobilizării resurselor prin intermediul acțiunii sociale; *nivelul societății*, sau nivelul organizării acțiunilor sociale, al interacțiunilor dintre actori; *nivelul culturii*, adică nivelul integrării resurselor, mijloacelor sistemului social. Schematic, am avea relațiile prezentate în figura 3.

Prin circuitul (B-P-S-C) sunt acționate resursele și energia, iar prin circuitul (C-S-P-B) sunt acționate informația și controlul.

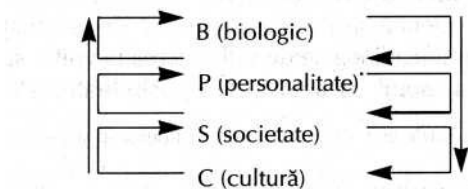


Fig. 3. Niveluri de organizare a unui sistem social.

La rândul lor, cele patru subsisteme funcționale se află într-o relație de „interschimbări” sub forma unor fluxuri care sunt în număr de șase, așa cum reiese din figura 4.

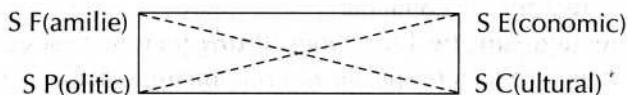


Fig. 4 Subsistemele funcționale din cadrul sistemului social.

Din schemă reiese că fiecare dintre cele patru subsisteme poate intra în relație cu celelalte trei prin mijlocirea unui „mijloc simbolic de schimb”¹³.

Îndeplinirea tuturor funcțiilor se realizează însă prin intermediul acțiunii sociale, care este un „sistem de alegere” în raport cu un număr limitat de modele. Acestea privesc componentele acțiunii, respectiv orientarea actorului (deci actorul însuși), evaluarea obiectelor sociale (deci sistemul interactiv), aspectele funcționale. Așa că, într-o acțiune socială există un actor social, un sistem de interacțiune (status-ul și rolul social îndeplinite de actori) și un sistem de modele culturale.

Elementul de bază în definirea acțiunii sociale este raportarea nevoilor la valorile culturale. Dacă am definit acțiunea ca un sistem de alegere între un număr limitat de modele de acțiune, înseamnă că orice acțiune concretă se poate încadra într-unul sau altul din aceste modele.

Aceste modele apar la Parsons ca dileme pe care trebuie să le rezolve orice individ (actorul) în acțiunea socială și în funcție de rezolvarea acestora sistemul acțiunii sociale va căpăta o anumită configurație.

Aceste dileme sunt:

a) orice actor trebuie să decidă a alege între o satisfacție imediată a acțiunii sale sau o satisfacție îndepărtată (amânată);

b) în evaluările sale actorul poate da prioritate criteriilor colective în vigoare (deci va fi orientat spre colectiv) sau criteriilor personale (deci va fi orientat prioritar către sine);

c) în evaluare „actorul” (individul aflat într-un rol social) poate utiliza criteriile apreciative (ceea ce se spune

¹³ T. Parsons, N. E. Smelser, *Economy and Society*, Glencoe, III, The Free Press of Glencoe, 1956.

despre situația X) sau cele cognitive (ceea ce este situația X);, d) „actorul” poate alege între un obiect care-i aduce o recompensă imediată (complex de calități) sau unul care-i aduce o recompensă întârziată, *à la long* (obiectul drept complex de îndepliniri), deci care-i permite să se realizeze în continuare;

e) obiectele sunt fie funcțional-difuze (cerere nespecifică), fie funcțional-specifice (cerere specifică). Prin urmare, cultura, din punct de vedere structural, apare ca fiind alcătuită din 5 variabile (modele) ale oricărei acțiuni, iar din punct de vedere dinamic apare ca proces de integrare a valorilor în aceste 5 variabile (modele).

Astfel, există o grilă de evaluare a sistemului acțiunii sociale alcătuită din aceste 5 modele de tipul dilemelor, în sensul că orice „actor” are de ales între:

- Neutralitate efectivă - Afectivitate
- Orientare către colectiv - Orientare către sine
- Universalism - Particularism
- Calitate - îndeplinire
- Specificitate - Difuziune.

Limitele sistemului parsonsian au fost resimțite și criticate chiar din interiorul orientării funcționaliste, R.K. Merton fiind criticul cel mai sistematic al funcționalismului de tip parsonsian și antropologic (alături de *Sociologia radicală* ale cărei critici sunt de pe alte poziții). Intenția acestuia a fost de a dezvolta cadrul teoriei și analizei funcționale a societății, motiv pentru care el propune o reelaborare a „paradigmei funcționale”. În sensul acesta, în locul celor trei postulate ale funcționalismului global (*antropologic*) - postulatul *universalității funcțiilor*, *al necesității* și *al unității funcționale* - Merton propune o redefinire a conceptelor analizei funcționale, elaborând conceptele de *funcție latentă* și *funcție manifestă*, *disfuncție*, *pierdere* și *câștig funcțional* (dinamica funcțională). Prin funcție se înțelege orice activitate recurentă (cu efect invers) care contribuie la existența și continuitatea structurilor. Alte concepte implicate în analiza funcțională a sistemelor sociale sunt, așa cum am

văzut, cele de funcție latentă și funcție manifestă. O funcție este latentă dacă este nepercepută și neintenționată de indivizi în cadrul sistemului. O funcție este manifestă dacă este înțeleasă și voită de indivizi.

Substitutul funcțional. Când o funcție nu mai corespunde convenabil unei nevoi legate de menținerea structurii, apare - după cum afirmă H. Janne - un substitut funcțional; exemplu: dezvoltarea învățământului profesional exprimă imposibilitatea familiei de a-și mai asigura o funcție tradițională - cea a pregătirii profesionale - în condițiile industrializării (tregerii de la o societate rural-agrară la una urban-industrială). Substitutul funcțional este legat de alte două mecanisme funcționale și anume câștigul și pierderea funcțională: unele grupuri își asumă funcții noi (în exemplul de mai sus: sistemul social își asumă o funcție nouă), altele pierd funcții (exemplu: familia a pierdut o funcție tradițională, aceea a educației profesionale a copilului). Un alt mecanism funcțional este supraviețuirea funcțională: când o funcție supraviețuiește deși nu-și mai îndeplinește rolul inițial; de obicei ea îndeplinește un rol.

În fine, disfuncția exprimă o nevoie orientată negativ în raport cu existența și continuitatea structurilor.

Limitele fundamentale ale teoriei lui T. Parsons sunt, prin selecție, următoarele:

a) reduce analiza sociologică la aspectele sincronice ale societății, la ordinea socială, eludând necesitatea studierii contradicțiilor și a măsurilor pentru depășirea acestora;

b) definește societatea în termeni funcționali, deci ca organism al consumului și nu ca organism al producției. Producția economică este analizată doar în termeni funcționali, ca fiind subordonată funcției de adaptare, când, în realitate, ea are o funcție de transformare a sistemului social;

c) pune pe același plan de analiză sistemul economic cu cel politic, fapt ce nu favorizează desprinderea unor concluzii clare pentru factorul politic;

d) reduce analiza societății la analiza acțiunii actorilor (indivizilor) și a funcțiilor;

e) analiza acțiunii este redusă la principiul teleologismului (determinismul scopurilor) ignorând aproape complet principiul determinismului social (acceptat doar ca principiu al condiționării de către mijloace).

Toate acestea arată că perspectiva parsonsiană a sociologiei trebuie depășită, ea nefiind un instrument eficient pentru forțele sociale ce militează în vederea transformărilor sociale profunde, reținând însă unele elemente cum ar fi cele legate de elaborarea unei scheme analitice de explicare a acțiunii. Totuși, însăși acțiunea socială nu poate fi redusă la analiza actorului în termenii rolului și statusului social, care sunt date în cadrul sistemului. În realitate, individul are capacitatea să transforme însuși sistemul de roluri și statusuri, transformând sistemul relațiilor sociale. Cel care s-a apropiat de acest sens al definirii sistemului acțiunii sociale a fost A. Touraine.

Conceptul central, prin care el încearcă să depășească teoria sociologică structural-funcționalistă, este cel de „istoricitate” sau de „sistem al acțiunii istorice”. Prin „câmpul de istoricitate” al societății, autorul teoriei înțelege capacitatea societății de a se distanța de structurile sale existente și de a „produce” noi structuri. Deci elementul central al sociologiei este „producția societății” de către ea însăși. În „câmpul istoricității” claselor sociale le revine un rol central, în sensul că ele sunt agenții care încearcă să înscrie dezvoltarea societății într-o direcție conformă intereselor lor. În felul acesta, între acțiunea claselor și „istoricitate”, care exprimă acțiunea istorică globală a societății, se poate crea o distanță, o tensiune. Întrucât societatea are mecanisme de „acumulare” a rezultatelor activității sociale, în special a rezultatelor activității economice, în raport cu orientările dezvoltate în „câmpul istoricității”¹⁴, ea se poate produce

14 Vezi A. Touraine, *Production de la société*, Edition du Seuil, Paris,

pe sine, poate să-și devină propriul ei stăpân. Ca atare, problema centrală a sociologiei este studiul „deciziilor” și „controlului” în cadrul sistemului acțiunii istorice care se desfășoară în forma strategiilor de acțiune, a strategiilor de dominație, a formelor de organizare și de consum social. Într-o atare perspectivă, sociologia funcționalistă reduce analiza societății la analiza formelor de organizare și de consum social. Poziția sociologiei acționaliste față de alte concepții sociologice constă în aceea că ea *se concentrează pe cercetarea acțiunilor și a deciziilor, deci pe cercetarea societății ca mișcare, nu ca ordine.*

Față de sociologia acționalistă, cea funcționalistă este centrată pe *cercetarea funcțiilor și a controlului, deci pe problema ordinii.* Aceste poziții reies cu mai multă claritate din schema de mai jos, conform căreia teoriile sociologice se deosebesc unele de altele după modul în care analizează relațiile sociale, relațiile societății cu mediul înconjurător, ordinea socială, mișcarea socială.

Specificare	Ordine	Mișcare
Relații cu mediul înconjurător	Funcții	Decizii
Relații sociale	Control	Acțiuni

Din schemă reiese că:

- Sociologia funcționalistă interpretează relațiile sistemului social cu mediul înconjurător ca relații funcționale, date o dată pentru totdeauna, ireductibile în raport cu acțiunea indivizilor și a societății. Deci este *o sociologie a ordinii.* Totodată, ea interpretează relațiile sociale în termenii controlului social. Deci este *o sociologie a controlului.* În această calitate ea poate, cel mult, să se dezvolte în direcția unei sociologii a manipulării sociale.

- Sociologia acționalistă interpretează aceste relații în termenii deciziilor agenților sociali, care pot deci să le programeze, să le intensifice sau nu, etc. Ca atare, aceasta este *o sociologie a mișcării;* totodată, aceasta

interpretează relațiile sociale în termenii acțiunilor agenților. Ea poate să devină, prin urmare, *o sociologie a transformării (sociale)*, a „producției societății” de către agenții sociali. De aici și superioritatea sociologiei acționaliste față de cea funcționalistă.

Obiectul sociologiei poate fi însă conceput nu numai ca acțiune socială, ci și *ca unitate dintre aceasta și sistemul de interdependență care funcționează ca un cadru al acțiunii sociale*.

Pornind de la o schemă a lui D. Gusti, obiectul sociologiei ar putea fi exprimat astfel:

A (*cțiuni sociale*) + S (*isteme de interdependență*) = M (*anifestări sociale*). Am păstrat conceptul de „manifestări sociale” din teoria lui Gusti, întrucât îl socotim pe deplin relevant pentru o teorie sociologică.

În cadrul „sistemelor de interdependență” intră fenomene precum: *cele ale relațiilor sociale; ale structurii sociale* (grupuri, clase sociale, comunități: sat, oraș); *ale formelor organizării, conducerii și controlului social*.

În cadrul „manifestărilor sociale” s-ar putea realiza o clasificare a acestora după mai multe criterii. Sunt de reținut însă manifestările din sfera producției materiale, cele din sfera producției valorilor non-materiale etc. Acestea au atât caracter de activități productive, cât și de activități de consum. Într-un atare context analitic ne dăm seama și de sistemul categorial al sociologiei.

1.1. CONCEPTUL DE SISTEM SOCIAL. CÂTEVA NOȚIUNI DE BAZĂ ALE SOCIOLOGIEI

Sistemul social este un concept „concret-analitic”, permițând cunoașterea interdependențelor, a modurilor de integrare a părților, a naturii acestor interdependențe, a regularității socialului etc. Dar pentru a căpăta valențe explicative, conceptul de sistem trebuie să fie utilizat ca „principiu al sistematicității”, adică să fie utilizat pentru o definiție pozitivă a modului real de integrare socială.

Sistemul este un ansamblu de elemente

interdependente, ale căror raporturi dinamice au o funcție de integrare și de conservare a sistemului. Aceste raporturi exprimă corelații de tipul „dependențelor funcționale”.

Dependențele funcționale sunt acele concordanțe dintre însușirile elementelor, slujind astfel menținerii sistemului. Pe un asemenea gen de concordanță se bazează finalitatea sistemului¹⁵.

Componentele sistemului sunt unite în subsisteme. Elementele acestor subsisteme au o autonomie relativă, ceea ce explică anumite neconcordanțe sau disfuncții ale sistemului social¹⁶. Pe de altă parte, întrucât legătura dintre componente nu este directă ci este mediată de starea de funcționalitate a sistemului, adică este o legătură inversă, vom considera că sistemul social este un „sistem cu echilibru dinamic”. În cadrul său subsistemele sunt capabile, ele însele, de schimbare. Mai trebuie spus că dependențele funcționale ale sistemului pot fi analizate ca legi funcționale ale sistemului social.

După ce am analizat aceste caracteristici generale ale sistemelor, încercăm o primă definiție a socialului care să satisfacă exigențele principiului sistemicității. Socialul ca sistem este un ansamblu de componente (subsisteme) între care există raporturi dinamice de tipul dependențelor funcționale. Componentele (subsistemele) sistemului social sunt de *natură materială* (cadru geografic, cadru demografic, cadru tehnologic), de *natură ideală* (simboluri, valori, tradiții, obiceiuri și reguli) și *psihice* (atitudini, credințe, prejudecăți, idei, sentimente, opinii, trăiri etc.). O înțelegere deplină însă a conceptului de sistem nu este posibilă decât în corelație cu cel de structură.

15 M. I. Setrov. *Principiul sistemicității și noțiunile sale fundamentale*, în *Metoda cercetării sisteme*, Editura Științifică, București, 1974, p. 53.

16 H. Janne numea această autonomie relativă „discontinuitatea sistemelor sociale” față de continuitatea celor organice, în care părțile au funcții strict funcționale și o dependență organică. *Op. cit.* p. 62

1.2. CONCEPTUL DE STRUCTURĂ SOCIALĂ

Structura înseamnă același lucru cu alcătuirea și se deosebește de organizare. Ca atare, structura nu poate fi înțeleasă decât în contextul istoriei sistemului și are un caracter obiectiv.

Organizarea are un caracter suprastructural și corespunde acelor moduri de funcționare a structurilor care sunt în concordanță cu interesele claselor dominante. Acesta este sensul conceptelor de structură și suprastructură.

Deci, *structura socială* poate fi înțeleasă într-o primă accepție ca *ansamblul de relații sociale* (inclusiv între clasele sociale, între grupurile sociale). Când ne referim la *relațiile sociale* între indivizi vorbim despre *structură de grup* sau, cu un concept consacrat, despre *microstructuri*. Relațiile dintre clasele sociale ne dau *structura de clasă*, ca nivel de bază al structurii sociale.

Structura socială poate fi deci înțeleasă atât în raport cu nivelul ei microsociologic, cu ceea ce un sociolog numește „rețea de microstructuri”¹⁷, cât și în raport cu nivelul ei macrosociologic, deci cu macrostructura societății globale, ale cărei relații invariante sunt relațiile dintre clasele sociale.

Rețeaua microstructurilor cuprinde relațiile dintre indivizi ca membri ai unor „grupuri mici de lucru”, ai unor familii, ai unor grupuri neformate etc.¹⁸. Principalele tipuri structurale în planul macrostructurii sunt: *structura de clasă*, *structurile ocupaționale*, *structurile teritoriale* (ca structuri intercomunitare în cadrul unor zone sociale și nu ca rețele administrative). La nivelul *intermediar* de structurare a societății globale tipurile structurale se diversifică și mai mult, în așa fel încât putem vorbi despre diversele tipuri de colectivități umane. În fine, la nivelul *microstructurilor*, tipurile structurale capătă o imensă

¹⁷ J. Szczepanski, *Noțiuni elementare de sociologie*, Editura Științifică, București, 1972, p. 225.

¹⁸ *Ibidem*, p. 227.

diversificare (familie, cercuri, grupuri de prieteni, grupuri stradale, imensa diversitate a grupurilor neformate etc.).

Elementul comun însă tuturor tipurilor structurale este **relația socială**.

1.3. RELAȚIA SOCIALĂ

Încercând o primă definire a relației sociale, folosim pe cea a lui E. Dupreél, care consideră că există un „raport social când existența sau activitatea unuia dintre termeni influențează asupra actelor sau stărilor psihologice ale celuilalt” (influența poate fi voluntară sau involuntară, conștientă sau neconștientă) ¹⁹.

Pe de altă parte vom spune, împreună cu sociologul belgian H. Janne, că relația socială este medie, normală, constrângătoare, „exterioară”, mai mult sau mai puțin structurată într-un oarecare grad, instituită, recurentă și funcțională.

După Janne, care reface argumentul lui Dupreél, într-o relație socială cei doi termeni au o forță socială. Tot el arată că cel care are o forță mai mare „în ceea ce privește obiectul relației, influențează actele și starea psihologică a celuilalt”.

Putem spune că *factorii forței sociale au o varietate invers proporțională cu trecerea de la nivelul microsocioal la cel macrosocioal, și anume: cu cât ne plasăm la nivelul relațiilor interpersonale actualizate, cu atât factorii forței sociale sunt mai diverși: frumusețe, inteligență, coerență, personalitate, experiență asimilată, performanțele trecute etc. Cu cât ne plasăm la nivelul relațiilor macrosociale, cu atât factorii de care depinde forța socială se limitează. La nivelul cel mai înalt doar doi factori determină forța socială a celui care se relaționează: poziția în raport cu mijloacele de producție și partea din produs care-i revine prin actul repartiției.*

În sfera grupelor mici, factorii se diversifică. Astfel, influența socială este direct proporțională cu

19 Apud H. Janne, *Le système social*, p. 14.

corespondența dintre cultura grupului și tipul de cultură asimilată în trăsături comportamentale ale individului.

Relația socială este „medie”. Această caracteristică se referă la faptul că în diversitatea relațiilor interpersonale intervin trăsături ale unor moduri constante și repetabile de relaționare. Aceste trăsături țin de faptul că într-o aceeași situație socială indivizi diferiți se relaționează la fel.

„Omul este astfel făcut, scrie un sociolog, încât felul mediu de a gândi al celui mai mare număr dintre cei care trăiesc cu el se impune și lui”²⁰.

Acest „om mediu” al lui Quetelet este, pentru fiecare grup, o ființă fictivă care reunește media calităților fizice, intelectuale și morale ale grupului. Astfel, o inovație, o creație nu devine socială decât atunci când intră în sistemul relațiilor „omului mediu”, deci când devine fapt comportamental (B. Malinowski).

Relația socială ca medie este o relație normativă. Ea implică un model care uniformizează reacțiile comportamentale ale indivizilor relaționați. În calitatea ei de tip social (adică de medie tipică unei situații sociale date), relația socială este normală. Normalitatea ei este dată de faptul că în aceleași condiții indivizii se relaționează la fel și aceasta pentru că acel mod de relaționare este funcțional (cerut cu necesitate) pentru situația respectivă.

1.4. ELEMENTE ALE STRUCTURII SOCIALE. GRUP SOCIAL.

CLASĂ SOCIALĂ, PĂTURI SOCIALE

Accepțiunile asupra grupului sunt, în general, puse de acord în legătură cu câteva elemente. Astfel, grupul este definit în general prin numărul de membri (talie), interrelații, obiective și progresele către scop (fenomenul realizării obiectivelor). Alături de aceste

²⁰ Quetelet, *L'Homme et le développement des ses facultés ou de physique sociale*, 1835, apud. H. Janne, p. 19

elemente trebuie să adăugăm încă unul, anume faptul că acestea sunt într-o legătură mai mult sau mai puțin structurată. Deci celălalt element este „Organizarea internă”. În progresiunea către scop este implicat „modelul de acțiune” (fiecare grup are un anumit mod de mișcare către obiective), iar în interrelații este implicat controlul, care este caracteristica oricărei relații sociale. Atât modelul de acțiune cât și controlul comportă elemente normative specifice (reguli, cutume, norme, modele de relaționare specifică etc.). Deci, se poate vorbi despre un element particular implicat în control și în modelul de acțiune, anume *compoziția normativă a grupului*.

În perspectiva progresiunii către scop, grupul poate fi reprezentat ca în figura 5²¹.

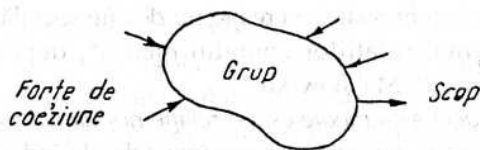


Fig. 5

Deci grupul este progresiune către scop, ca urmare a forțelor care-l unifică și-l orientează spre realizarea obiectivelor. Aceste forțe de coeziune cuprind exact elementele arătate: control, model de acțiune, legătură cu scopul (influențează gradul de coeziune) și instituție. Trebuie realizată o anumită distincție între grup și alte forme tipice de sociabilitate precum masa, mulțimea, banda, grupareaetc. Vom fi de acord deci cu J. Maisonneuve că elementul particularizator al grupului în raport cu alte forme de sociabilitate este structura acestuia, ansamblul de norme și interacțiune²².

J. Sezcepański mai adăuga ca element particularizator al grupului „principiul specificității sale” (după Vierkandt și Znaniechi), adică „ceea ce îl deosebește

21 G. Lapassade, *Groupes-organisations-institutions*, Gauthier-Villar Paris, 1967

22 J. Maisonneuve, *La psychologie sociale*, P.U.F., Paris, 1971.

de alte grupuri și colectivități și ceea ce membrii săi consideră ca bază a deosebirii de membrii altor grupuri”²³.

După ce ne-am referit în general la o altă caracteristică a fenomenului de sociabilitate – grupul – abordăm și o altă problemă, anume *tipologia grupurilor*.

Încercările de clasificare a grupurilor sunt multiple. J. Sezcepański face o clasificare scalară, după gradul de structurare a socialului în colectivități, și vorbește astfel despre:

- „perechi și grupuri de două persoane” (perechi prin relații de educație: profesor – student; student – student; perechi prin relație ierarhică; perechi prin dependențe trecătoare etc.);

- Cercul social: colectivități nespecifice, „cu o slabă legătură instituțională” (tipuri: cerc de contact, de colegi, de prieteni). Cercul se poate transforma în grup neformal prin apariția unei sarcini propuse sau impuse. Aici se manifestă fenomenul de opinie (care are o pondere însemnată în discuțiile grupului, în alte modele comportamentale interacționiste);

- **Grupul propriu-zis**, cu o tipologie a sa specifică: grupuri mari și mici, primare și secundare, formale și informale, de apartenență și referință etc. În cadrul structurilor sociale grupale, sociologul polonez reține, ca pe un grup particular, familia, pe care o analizează în perspectiva complexității fenomenului grupal (adică prin dimensiunile grupurilor de a fi primare sau secundare, cu funcții, cu modele, cu structură instituționalizată etc.).

- O categorie aparte o reprezintă „*grupurile cu scop*” acele grupuri care „au fost organizate planificat pentru realizarea strictă a unui anumit scop”. În cadrul acestora intră: asociații, uniuni, partide, organizații economice, societăți etc.

- După *criteriul teritorial*, tipurile de grupuri reprezentative sunt: *statul, orașul, satul, zona* etc. În fine, ca tipuri distincte de colectivități sociale, Sezcepański

²³ J. Sczcepański, *Noțiuni elementare de sociologie*, Editura Științifică, București, 1972.

analizează *clasele și păturile sociale, comunitățile urbane, rurale și mixte*.

Clasele sunt definite în raport cu posedarea sau neposedarea mijloacelor de producție. Criteriile analitice ale identificării claselor sunt: poziția lor într-un sistem social istoricește determinat; raportul față de mijloacele de producție; gradul participării la repartitie; gradul participării la alte „privilegii sociale”.

Păturile sociale exprimă gruparea formată prin posedarea sau neposedarea unor trăsături sociale care plasează indivizii în anumite straturi ierarhice ale societății. Asemenea elemente sunt: nivelul de instrucție, nivelul veniturilor etc. Deci există o ierarhie a păturilor sociale diferită de cea a claselor. Fiecare asemenea pătură poate fi caracterizată printr-un standard mediu de viață.

În cadrul *manifestărilor sociale*, cultura are o poziție specială. Ea face parte din activitățile de producere a valorilor non-materiale, încorporate în bunuri și opere culturale, având, bineînțeles, și influențe prin valori și atitudini inclusiv asupra producției materiale. Ca atare, *cultura este un tip special de manifestare socială și deci ea reclamă o abordare dintr-un unghi de vedere sociologic*.

1.5. MICROSOCIOLOGIE ȘI MACROSOCIOLOGIE ÎN ANALIZA STRUCTURII SOCIALE

Structura socială poate fi cercetată din două perspective: *microsociologic* și *macrosociologic*. Pentru a înțelege modul în care se îmbină două perspective în cercetarea structurii sociale, să-l urmărim pe Elliot Liebow în cercetările sale asupra unui grup de la „colțul străzii” (*streetcorner-group*). Locul său de cercetare este un magazin mobil (*carry-out shop*) care este deschis în fiecare zi, fiind specializat în vânzări de hamburgeri, crenvurști (*hot dogs*), sandvișuri, înghețată, lapte, pâine, preparate reci etc.

„În acest cadru, la marginea străzii, vreo 20 de

oameni care trăiesc în zonă se află regulat împreună. Ei nu sunt, într-un sens strict, un grup. Nu sunt acolo prezenți, în același timp, mai mult de 8 - 10 persoane sau chiar mai puțini. Nu-i leagă nimic, nicio obligație. Câțiva dintre ei n-au stat de vorbă niciodată în afara unor saluturi ocazionale. Unii sunt prieteni apropiați, câțiva nici nu se plac. Vin să mănânce și să bea, să se bucure de discuția cu alții, să afle ce se mai întâmplă, să privească la trecători, la femei și să-și petreacă timpul” (cf. E. Liebow „Tally’s Corner...” în D. Light Jr., Suzanne Keller, *Sociology*, New York, 1985, p. 77). Vom urmări, împreună cu Liebow, viața de o zi a acestei „societăți de la colțul străzii” cu două scopuri: a) mai întâi pentru că cercetarea lui este efectuată din perspectiva ultimei orientări metodologice în sociologie - *etno-metodologie* (o ramură a sociologiei interpretative care dezvoltă o viziune dramaturgică asupra interacțiunii sociale); b) în al doilea rând, pentru că este un bun exercițiu de inițiere didactică în cunoașterea structurii sociale în cadrele ei trăite (deci la nivelul vieții cotidiene a inșilor). Prima chestiune care se ridică în legătură cu aceste grupuri de la colțul străzii, care sunt atât de frecvente în orice aglomerație urbană, de pretutindeni, este faptul că, privite din interior, cu standardele clasei mijlocii, ele par „niște insule sălbatice ale haosului social”. Acești oameni par a fi prăbușiți într-o „dezorganizare cauzată de pauperitate, lipsa de ocupație, dezintegrare familială, rate înalte de delincvență etc. Totuși, *privite din interior (s.n.) un alt tablou apare - unul cu oameni aflați în interacțiune reciprocă, în decursul activităților lor zilnice; structurând sistematic o ordine socială specifică lor*” (*Ibidem*, p. 77). Așadar, pentru a-i înțelege corect, trebuie să urmărim liniile unei cunoașteri din interior la două niveluri de structurare: a) *nivelul microsociologic*. Acesta ne permite să examinăm cum se văd, unii pe alții, acești oameni, cum se relaționează în situațiile cotidiene și cum își „pun în balanță aspirațiile și valorile cu experiențele lor nemijlocite”; b) *nivelul macrosociologic*. La acest nivel putem surprinde

structurile mari care „derivă din activitățile socialmente modelate și recurente (cu înalt grad de repetitivitate) ale membrilor societății. Asemenea structuri dau o înfățișare ordonată și canalizată acțiunilor lor” (*Ibidem*, p. 78). Prin urmare, nivelul macrosociologic se referă la „organizarea și distribuția oamenilor și resurselor într-o societate” (ierarhia ocupațiilor, pozițiilor sociale și șanselor, modelele și stereotipurile de comportament etc.).

Liebow a urmărit viața cotidiană a unuia dintre subiecții săi și și-a intitulat cartea „*Tally's Corner: A study of Negro Streetcorner Man...*”, care s-ar traduce astfel: „*Mahalaua lui Tally: Un studiu asupra negrilor de la colțul străzii*”. Dar să urmărim și noi, cu autorul, o zi din viața lui Tally.

„Conducătorul auto, căruia i se ivește posibilitatea să recruteze abia o pereche de persoane tot la douăzeci de contacte, gândește că oamenii de la colțul străzii n-ar dori să primească o ocupație nici dacă le-ai oferi-o pe farfurie”. Dar, așa cum dovedește cercetarea, aparențele sunt și de data aceasta înșelătoare. Liebow descoperă că, în realitate, acești oameni de la colțurile străzilor nu sunt nici pe departe o masă amalgam, fără ocupație. El distinge, în cadrul acestei largi societăți de la colțul străzii, câteva categorii bine delimitate:

a) unii dintre cei care au refuzat oferta conducătorului de camionetă au deja ocupații (munci de noapte în clădiri cu birouri, la hoteluri, alte locuri publice etc.). Tally, de pildă, este un lucrător care are ziua liberă, deoarece starea vremii a stopat construcția la care lucra.

„Ocupațiile neregulate și orariile neregulate reprezintă regula în acest ghetto”, precizează Liebow; b) alții nu lucrează, întrucât consideră că ceea ce obțin din ajutorul de șomaj compensează ceea ce ar putea să câștige muncind; c) și, în fine, o altă categorie de persoane își câștigă existență (muncind chiar destul de intens) din munci ilicite; d) cât îl privește pe Tonk, un alt membru al acestei societăți de la colțul străzii, „el este la colț deoarece se teme că, mergând la lucru, soția sa îl va

dezonora, având ocazia să-l înșele". Privit din afară, „omul de la colțul străzii apare ca trăind de pe o zi pe alta, gândindu-se extrem de puțin la consecințele comportamentului său ori la viitor. Munca regulată, economisirea, acceptarea de responsabil Lități care decurg din a avea o soție și copii, planificarea viitorului etc. sunt considerate de către cei care-l privesc „din exterior” ca fiind străine de el și de felul său de a fi. El este văzut ca trăind într-o lume a jocurilor de noroc, cu băuturi și droguri, cu mașini și haine de ocazie și lux (când le poate obține), cu femei ușoare, din înțelegeri necinstite și din bani procurați fraudulos” (*Ibidem*, p. 79). Liebow a descoperit însă că această „viziune a simțului comun” este falsă. Rațiunea pentru care acești oameni de la colțul străzii trăiesc în prezent este derivată din aceea că viitorul nu prezintă nimic prospectiv pentru ei. Spre deosebire de cei din clasele superioare și mijlocii, ei nu au investiții de la care pot spera un beneficiu și nicio ocupație care le-ar promite o avansare, nicio speranță că vreodată copiii lor ar putea primi o educație mai înaltă. Conform concluziilor lui Liebow, oamenii de la colțul străzii nu trebuie priviți ca fiind promotorii unei „tradiții culturale independente”, ci ca o parte (*partea de la baza scării sociale*) a unei societăți mai largi, care le „limitează sever mărimea șanselor și a ocaziilor de succes” (*Ibidem*). Dar pentru a înțelege mai profund de ce acești oameni refuză munca, de ce se lasă absorbiți de o viață de pe o zi pe alta, trebuie să-i privim și cu „ochiul macrosociologic”, la nivelul macro-sociologic al structurii sociale. Pentru aceasta îl vom urma în continuare pe Liebow, care a cercetat „poziția lui Tally și a vecinilor săi în sistemul economic” al societății globale. Procedând astfel, Liebow „ia același comportament social pe care l-a examinat la nivelul microsociologic și aruncă asupra lui un ochi macrosociologic”. Ce fel de lume vedem cu „ochiul macrosociologic”? Mai întâi vom descoperi că „viața americană este dominată de instituții orientate spre profit și competiție. În al doilea rând, Liebow descoperă că „sărăcia este profitabilă”. „Faptul că unii trăiesc în sărăcie

îi face capabili pe alții să trăiască în lux". Săracii își au un rol și o poziție bine determinate în structura socială, reglate de legile acestei structuri. Într-un anume sens putem spune că o anumită structură cu legile ei obiective generează, fatalmente și paradoxal (când e vorba despre societățile afluate, de consum - ca și cea americană), fenomenul sărăciei și rolul social al celor săraci.

În cazul cercetat se poate zări ușor că săracul „prestează” așa-numitele „munci murdare” ale societății, îi „eliberează” pe cei înstăriți de sarcinile gospodărești neplăcute (ca, de exemplu, spălatul dușumelelor), furnizează o piață (cerere) pentru „bunuri și servicii sub standardizate” (precum mâncare învechită), „creează munci pentru alții” (ca acea de „lucrător social care va trebui să se ocupe de ei”) etc.

„Tally și prietenii săi îndeplinesc toate aceste funcții” ale unei structuri sociale ale cărei legi obiective nu pot fi înduplecate. Mai mult chiar, Tally și prietenii săi, în genere, societatea de la colțul străzii, sunt cei care vor fi nevoiți să accepte să se angajeze în acele sute de mii de „ocupații pe cale de dispariție”, „ocupații fără viitor” de care însă societatea nu se poate lipsi brusc, peste noapte. Prin urmare, din rândul acestei lumi se va recruta mâna de lucru sacrificată în procesul de învechire și de dispariție a ocupațiilor învechite. Ei își vor asuma deci riscurile și costurile materiale, morale și psihologice ale „ocupațiilor muribunde”, ocupațiile care mor lăsând pe urmele lor vidul ocupațional și deci lipsa de suport material, social, psihic. Niciuna dintre aceste ocupații n-are viitor și deci nici nu îngăduie o mobilitate verticală pe scara socială. Îndeobște, toate „muncile necalificate” se află în această situație și Liebow ilustrează prin câteva precum: spălător de vase, portar sau paznic, liftier, hamal de magazine, piccolo etc.

„Economia este structurată astfel încât sunt milioane de asemenea ocupații care mor. Trebuie să fie cine să spele vasele, să transporte bagajele, să spele pardoseala și tocmai cel mai puțin privilegiat este cel care obține aceste ocupații. Pentru aceasta este structural foarte dificil să

urce pe scara socială. Nici nu este posibil să obțină vreun prestigiu din astfel de ocupații” (*Ibidem*, p. 80). Întrebându-se de ce Tally și cei ca el se află în astfel de ocupații, Liebow indică drept cauze, între altele, faptul că lor le lipsește educația sau formația care le-ar îngădui să se califice pentru ocupații mai bune. De asemenea, le lipsesc „modelele de rol” care aduc succes: „părinții lor au îndeplinit ocupații similare”. Apoi, ei sunt „lipsiți” de contactele din „lumea afacerilor” pe care cei din clasa mijlocie le au încă din perioada lor de creștere și de școlarizare. La toate acestea se adaugă „rasismul instituționalizat”, un „fenomen social prin care sunt fixate modelele de discriminare în cadrul structurii” (*Ibidem*). „Astfel, fără a intenționa să fie necesarmente prejudicioase, instituțiile continuă să fie discriminatorii pur și simplu prin funcționarea lor în moduri stabilite. Societatea americană, de exemplu, precizează Liebow, este astfel structurată ca negrii și membrii altor grupuri etnice minoritare să aibă dificultăți în intrarea în sindicatele muncitorilor calificați și astfel sunt excluși de la multe ocupații lucrative. Deoarece bugetele școlilor, de obicei, sunt dependente de baza de impozite a vecinătății (a ariei: cartier, departament etc.), șansele educaționale ale copiilor din ghetto sunt adesea limitate, cu o educație precară, conducând la ocupații sărace și astfel ciclul se perpetuează el însuși de la o generație la alta”.

În toată această analiză de structură socială am întâlnit termeni precum: „rol social”, „status ocupațional” (sau social), „scară socială”, „instituție socială”, „structură socială”, „societate”, „clasă socială” (mijlocie, superioară etc). Așadar, în analiza unei structuri sociale intervin concepte specifice pe care trebuie să le folosim cu un sens propriu. O parte dintre aceste categorii sociologice – cea de grup social, clasă socială, categorie socială, pătură socială etc. le-am definit în prima parte a acestui capitol. Ne vom referi pe scurt la celelalte.

1.6. ROL SOCIAL, STATUS SOCIAL, INSTITUȚII,

SOCIETĂȚI

Am văzut că structura socială este un „produs al interacțiunii indivizilor” care compun o societate. Pe de altă parte, am constatat că orice structură presupune existența unor „poziții sociale” (cum ar fi, de pildă, ocupațiile sau locurile într-o structură ierarhică) în care sunt distribuiți, pe baza unor mecanisme și legi specifice, indivizii. Într-o primă accepțiune, structura socială constă tocmai din ansamblul organizat al acestor poziții sociale. Am reținut, de pildă, că cel mai important mecanism social prin care se desfășoară distribuția indivizilor în pozițiile sociale ale unei structuri îl reprezintă apartenența la o clasă socială. Apartenența unor indivizi la „societățile de la colțul străzii”, din analiza lui Liebow, este mecanismul prin care ei sunt distribuiți în acele „poziții socio-ocupationale” dezavantajate, fără viitor, pe cale de dispariție. Desigur că putem releva și alte asemenea mecanisme de distribuție a indivizilor în pozițiile sociale ale unei structuri sociale date. „Indivizii din aceste poziții sociale formează grupuri sociale, care, în schimb, leagă nivelul microsocial al structurii sociale de nivelul macrosocial, unde găsim „instituții” precum sistemul economic, sistemul politic, familia”. Poziția socială pe care un individ o ocupă într-o structură socială este *statusul său social*. În cercetarea lui Liebow, de exemplu, Tally avea 31 de ani, era un om de culoare, un ins cu cariera școlară întreruptă (părăsirea școlii), era lucrător în construcții etc. Toate aceste statusuri (de vârstă, școlar, ocupațional, familial etc.) erau de natură să influențeze profund viața lui Tally. „Oamenii s-ar fi raportat altfel la el dacă ar fi fost de 15 ani în loc de 31, dacă ar fi fost un pianist de concert în loc de a fi lucrător constructor etc”. (*Ibiderp*, p. 89).

R. Linton distinge între două tipuri de statusuri sociale: *moștenite* (de exemplu, a fi bărbat sau femeie, fiul unui profesor sau al unui muncitor, toate acestea sunt *statusuri moștenite*, adică „desemnate unei persoane la naștere” sau la un anumit „stadiu de viață”) și *statusuri*

dobândite, adică „poziții pe care o persoană le atinge prin propriile sale eforturi personale”. Când o persoană datorează aproape totul unor statusuri dobândite și nu moștenite se poate spune că el este un *self-made man*, un om care s-a autorealizat, „s-a făcut singur pe sine”. *Statusul dobândit este dependent de structura de șanse care ne este accesibilă în mod obiectiv.*

Orice status își asociază comportamente prescrise, obligații, drepturi, care fac parte din rolul social al unui individ, ocupând acel status. „Diferența dintre status și rol este că noi ocupăm un status, dar jucăm un rol”. Rolurile se pot schimba pe măsură ce nevoile sociale se schimbă, în condițiile în care statusul rămâne neschimbat. Statusul de femeie, de exemplu, s-a păstrat, dar rolul social al femeii s-a modificat din epoca victoriană în epoca modernă. De exemplu, în epoca victoriană, a cocheta cu bărbații din anturajul imediat era echivalent cu o gravă abatere de la rolul femeii, pe când astăzi acest aspect este socotit drept trăsătură constitutivă a rolului social al femeii. În general, orice status își asociază mai multe roluri sociale, numite *seturi de roluri*. De exemplu, același elev se raportează într-un fel cu colegii de clasă, într-alt fel cu profesorii, într-alt fel cu colegii din alte clase etc. Orice rol își asociază anumite tipuri de emoții, de acțiuni, de atitudini specifice. *Fiecare dintre rolurile sociale trebuie să fie ținut în conformitate cu anumite așteptări colective, în raport cu ele.* Rolul de tată nu poate fi îndeplinit oricum, ci conform așteptărilor colectivității față de cei care au un asemenea rol. Întotdeauna există ceea ce sociologii numesc o *tensiune de rol* legată de chestiunile pe care le ridică experiența intrării în rol și îndeplinirii rolului. Când tatăl, de exemplu, se află în preajma copiilor, gesturile sale tandre pot fi puternic atenuate de obligațiile sale neîndeplinite de care-și aduce brusc aminte (*Ibidem*, p. 92). „Una dintre sursele tensiunii de rol este conflictul de rol”. Acesta se produce când „îndeplinirea unui rol provoacă violarea automată a altuia”. Îndeobște, în lumea de azi, tensiunile de rol abundă. Aceste tensiuni de rol sunt

o sursă de schimbare. „Când un număr suficient de persoane rezistă presiunii spre conformare cu așteptările tradiționale de rol, cum este cazul mișcărilor feministe, atunci statusurile și rolurile urmează să se schimbe și se schimbă efectiv” (*Ibidem*, p. 92).

În general există o *strânsă legătură între roluri, statusuri și nevoi sociale*. „Sociologii folosesc termenul instituție pentru a descrie configurațiile relativ stabile de roluri și statusuri sociale și grupurile care se constituie în cadrul lor, pentru a satisface anumite nevoi de bază ale societății” (*Ibidem*, p. 93). Astfel de instituții sunt: familia (care oferă soluții la o serie de probleme ca acelea legate de procreație și reproducție, de inițierea copilului în modelele și felurile de a fi ale unei societăți etc.); *instituțiile politice, instituțiile economice*. În jurul acestor instituții se organizează viața într-o societate. Instituțiile *nu sunt statice, ci dinamice*. Ele se schimbă în timp, odată cu schimbările sociale și culturale. O asemenea schimbare este legată, de pildă, de instituția familiei în societățile moderne, când întâlnim un număr foarte mare de recăsătorii. În societățile tradiționale recăsătoria era posibilă numai în cazul văduviei. În societățile moderne, în care rata divorțului este ridicată, mai mult de 85% dintre cei recăsătoriți au copii. Este adevărat că aceste cupluri recăsătorite sunt mai puțin fericite și mult mai predispuse la divorț decât cuplurile aflate la prima căsătorie. Toate grupurile umane sunt așadar organizate în funcție de statusuri, roluri și instituții sociale, formând astfel *macrostructuri teritorializate*. Aceste grupuri mari, distincte teritorial și prin apartenența la o cultură comună, pot fi denumite *societăți*. Forma cea mai complexă și mai evoluată de societate umană este societatea națională, adică societatea care împarte un teritoriu comun, o comunitate de viață economică, o comunitate de destin și de cultură și o comunitate lingvistică. Întrucât acest tip de societate este tipul istoric cel mai frecvent și mai evoluat, putem spune că *sociologia este ea însăși o știință a națiunii, o sociologie națională sau o sociologie a*

societăților naționale. Deoarece culturile, ele însele, pot fi decupate după același criteriu, putem spune că sociologia culturii este ea însăși, ca știință a culturii naționale, o ramură a sociologiei, care se ocupă de cercetarea culturii comune membrilor care fac parte dintr-o societate națională.

1.7. SOCIOLOGIA CULTURII - RAMURĂ A SOCIOLOGIEI

Cultura este un fenomen complex, dependent de baza societăților din care face parte. Această dependență are două aspecte fundamentale:

a) cei care produc și cei care consumă bunurile culturale sunt membri ai societății, fac parte din diferite comunități (oraș, sat, națiune etc.) și grupuri sociale și, ca atare, participarea lor la cultură atât în calitate de producători cât și în calitate de consumatori de bunuri culturale este determinată de legile sociale;

b) sistemul culturii este încorporat unei rețele largi de relații cu alte sisteme ale societății, între care trebuie menționate: sistemul producției materiale (economic), sistemul conducerii sociale (politic), sistemul comunicației sociale și sistemul reproducerii biologicico-sociale (familia)

24

În calitatea sa de sistem cu o structură socială dată, societatea influențează structura culturii, încât aceasta capătă o configurație dependentă de structura de clasă a societății, de structura de grup și comunitară a societății, în raport cu care se distinge cultura urbană, cultura rurală, cultura țărănească, cultura muncitorească, cultura tineretului.

Pe de altă parte, cultura, în relațiile cu celelalte sisteme ale societății, influențează, la rândul ei, starea

24 Un punct de vedere original asupra „Sferelor de bază ale societății” propune sociologul bulgar Șt. Mihailov în studiul său „*Society as a Sociologica! System*”, în lucrarea *Contemporary Sociology in Bulgaria*, Sofia 1978, p. 53-69.

societăților. Gradul de influență este diferit, încât putem considera că cele mai puternice influențe culturale se manifestă în raport cu sistemul social-politic, sistemul „reproducerii biosociale” a membrilor societății, în măsura în care gradul socializării, al integrării sociale depinde nemijlocit de sistemul cultural.

Prin urmare, *relația societate-cultură este o relație de influențare reciprocă, în care, în ultimă instanță, starea culturii este determinată de legile sistemului social global.* Această caracteristică de bază a culturii reclamă studiul ei din perspectiva sociologiei ca știință a realității sociale. Pentru a putea delimita statutul epistemologic al sociologiei culturii în sistemul celorlalte științe ale culturii este necesar să o raportăm la sociologie ca știință. Căci dacă fenomenele culturale sunt fenomene care se petrec în societate, înseamnă că ele sunt implicit fenomene sociale cu un caracter specific. Considerăm deci că sarcina constă în delimitarea sferei și obiectului sociologiei culturii, în precizarea raporturilor ei cu sociologia generală și în delimitarea sociologiei culturii de alte științe și discipline ale culturii.

Istoria constituirii sociologiei culturii reproduce momentele constituirii obiectului științei generale a culturii și a metodelor sale de cercetare. În cei 2.500 de ani de cercetări asupra culturii, în teritoriul gândirii europene, sociologia culturii a fost implicată în cercetări generale și speciale, apoi, odată cu constituirea sociologiei ca disciplină autonomă în sistemul științelor, sociologia culturii, prin gânditori de mărime universală – Emile Durkheim, L. Lévy Brühl, Albert Bayet, Marcel Mauss, Oswald Spengler, Max Schelef/ Max Weber, Alfred Weber, Georges Gurvitch, Karl Jaspers, A. Toynbee, P. Sorokin, Ralph Linton, Robert Merton, Tolcott Parsons și Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, Constantin Dobrogeanu-Gherea, Dimitrie Drăghicescu, Dimitrie Gusti, Petre Andrei, Mihai Ralea, Traian Herseni, Tudor Vianu, Lucian Blaga și mulți alții – s-a îmbogățit cu probleme și puncte de vedere noi, cu noțiuni și categorii speciale, cu soluții noi și

originale, totodată dezvoltându-se, implicit și explicit, fie ca sociologie a culturilor și civilizațiilor, fie ca sociologii ale unor ramuri, genuri și specii ale culturii, fie ca sociologie a culturii și valorilor materiale și spirituale.

Orice disciplină care analizează raporturile dintre scopurile, actele și faptele de cultură, interrelațiile dintre fenomenele culturale, raporturile dintre cultură și societate, categoriile culturii nu poate fi realizată decât cu ajutorul categoriilor sociologice fundamentale.

Sociologia analizează fenomenul cultural ca fapt social și ca fapt cultural propriu-zis.

Structura și dinamica proceselor culturale, determinismul lor, legătura cu celelalte procese care au loc în societate, interdependența și condiționarea reciprocă dintre procesele culturale și alte procese supuse dezvoltării, eficiența organismelor instituționalizate în influențarea sensului și ritmului acestor procese sunt problemele de bază ale sociologiei culturii.

Ca ramură a sociologiei, sociologia culturii are funcții proprii, explorând, prezentând, aplicând și analizând fenomenele și procesele culturale ce au loc în societate, pătrunzând în esența lor, descifrând cauzele și legitățile care determină dinamica acestor procese, tendințele lor de dezvoltare, examinând critic contradicții ce le-ar devia sensul și propunând soluții optime necesare factorilor de decizie. Ea are ca obiect analiza *structurală*, analiza *evoluțională*, analiza *funcțională* și analiza *deviațională* a culturii, iar aceste tipuri de analiză se îmbină unele cu altele, astfel încât dau o imagine globală a sociologiei culturii într-o viziune interdisciplinară.

Preocupările sociologiei culturii sunt dirijate în direcția examinării esenței și specificului culturii, a condiționării sociale a acesteia, a tipurilor de cultură și a caracteristicilor diverselor tipuri de cultură, a difuzării culturii, a apariției, dezvoltării și dezintegrării culturilor, a relației culturii cu alte sfere ale socialului etc.

Ca disciplină sociologică, sociologia culturii, sub aspectul său structural, se afirmă ca ramură distinctă a

sociologiei, cu relativă autonomie și are, ca știință, forma logică a oricărui proces de cunoaștere: fundamente teoretice, sferă obiectuală (elemente structurale și funcționale ale domeniului culturii, socio-dinamica culturii și cadrul său instituționalizat), metode și tehnici de cercetare explorativ-normativă a culturii.

Constituirea sociologiei culturii ca disciplină specializată a fost urmată de apariția unor ramuri ale sale, care studiază cu precădere unul sau altul din domeniile culturii: sociologia artelor, sociologia literaturii, sociologia învățământului, sociologia științei, sociologia comunicațiilor de masă etc.

2.

OBIECTUL ȘI SFERA SOCIOLOGIEI CULTURII. LOCUL ȘI ROLUL SOCIOLOGIEI CULTURII În sistemul Științelor și disciplinelor culturii

2.1. DEFINIREA CONCEPTULUI DE CULTURĂ. RAPORTURILE CU CELELALTE DOMENII ALE CULTURII

Definirea sociologică a culturii se bazează pe studiul și concluziile rezultate din:

- Istoricitatea culturii;
- Caracterul structural al culturilor;
- Caracterul profund național al culturilor;
- Caracterul socio-dinamic al culturilor;
- Raportul dintre cultură și totalitatea instituțiilor statale (momentul funcțional al culturii) etc.

Toate acestea constituie dimensiunile de bază care ne conduc la înțelegerea conținutului conceptului de cultură din punct de vedere sociologic.

Cultura, deci, poate fi definită ca totalitate de valori materiale și spirituale ale omenirii ajunse pe un anumit prag al dezvoltării, produse ale cunoașterii și practicii umane (create, transmise și asimilate în procesul social-istoric).

Odată societatea schimbată, revoluționată, se creează cadrul pentru un nou circuit social al culturii așezat pe o democrație culturală reală.

Cultura, ca ansamblu unitar al valorilor materiale și spirituale create, transmise și asimilate în procesul dezvoltării social-istorice, chintesență a acțiunii social-umane conștiente, reprezintă una din categoriile de bază ale sociologiei culturii.

O categorie sociologică fundamentală la care se raportează direct cultura este aceea de viață socială, cu cele două laturi ale sale: *materială* și *spirituală*.

Sociologia culturii studiază sistematic, în cadrul vieții materiale și spirituale, faptele de cultură, fenomenele și procesele culturale, ca forme ale realității sociale complexe, ansamblul dinamic al acțiunilor a căror rezultantă este constituirea de valori culturale realizate în procesul transformator al practicii social-istorice.

Orice domeniu al realității poate deveni obiect al sociologiei culturii dacă poartă un mesaj uman cu semnificație axiologică, dacă acest mesaj îl situează în constelația de valori ale dezvoltării și progresului umanității. Determinațiile și categoriile culturii, raporturile dintre formele culturii, particularitățile dezvoltării culturii, examinarea influenței culturii asupra vieții sociale, ariile geografice, istorice și sociale ale culturilor, precum și procesele creației materiale și spirituale nu pot fi descrise, explicate și înțelese decât în societate – prin mijlocirea socialului – și nu pot fi desprinse de semnificațiile lor sociale.

Locul și rolul sociologiei culturii în sistemul științelor

1. Unele considerații preliminare. O analiză a raporturilor dintre sociologia culturii și alte științe sociale este cu atât mai necesară cu cât cultura, ca fenomen social, nu poate fi obiectul unei singure științe. Constituind obiectul mai multor științe: filosofia, antropologia,

etnologia și etnografia, etica, estetica, istoria, lingvistica, arheologia etc., și criteriile proprii de diferențiere ale obiectului sociologiei culturii sunt complexe.

Sociologia culturii se folosește și de concluziile acestor științe care, prin obiectul lor, nu analizează, în mod nemijlocit, cultura. Aceste concluzii îi sunt necesare în scopul formulării unor concluzii generale proprii cu privire la cultură, ca parte a fenomenului social și, deopotrivă, ca fenomen total în cadrul unui sistem social dat.

Sociologia culturii are parametri și sisteme de referință specifice, concepte și categorii proprii. Modul de abordare sociologică permite nu numai studierea universului cultural real al unei societăți în sens exploratoriu, dar, mai ales, intervenții asupra acestui câmp de cercetare și dezvoltare, amplificând sensurile normative ale cercetării prin funcția sa practic-explicativă.

Utilizarea metodelor și tehnicilor de cercetare sociologică, prin echipe interdisciplinare (filosofi, sociologi, psihologi, etnologi, antropologi, esteticieni) și intradisciplinare (sociologi specializați în opinie publică, mass-media, sociodemografie, sociologia muncii și a organizațiilor sau etnografi, folcloriști, esteticieni-cercetători, specializați pe diverse domenii ale artei, critici de artă etc.), face posibilă o cercetare științifică și cât mai complexă a fenomenelor și proceselor culturale.

Sistemul de referință al sociologiei culturii este reprezentat de realitatea socială în ansamblul ei, de componentele vieții sociale, care, alături de cultură (element al vieții sociale), acționează asupra procesului istoric al dezvoltării, prin raportarea la nevoile sociale relevate obiectiv de practica culturală a unei societăți.

Metodologia sociologiei culturii se constituie în cadrul general teoretico-metodologic al tuturor științelor sociale, și particulare. În constituirea acestei metodologii, sociologia culturii are în vedere contribuțiile valabile ale teoriei contemporane a științei, verificate din punct de vedere practic prin mijlocirea științelor particulare, capitalul de idei transmis prin istoria culturii, concluziile

valabile ale cercetărilor contemporane asupra culturii, rezultatele pozitive ale tuturor disciplinelor culturii și cele ale disciplinelor subramurilor ei. Principiile, normele și regulile generale îngăduie înțelegerea, explicarea și dirijarea conștientă a fenomenului cultural ca unitate în diversitate, lăsând, totodată, deschisă posibilitatea îmbunătățirii și diversificării metodologiei de cercetare, analiză, prelucrare și interpretare a datelor fiecărui domeniu al culturii.

2. Raportul dintre sociologia culturii și filosofia culturii. Cultura, ca fenomen al vieții sociale, impune nu numai analize sociologice care să o releve ca domeniu distinct al realității sociale, dar și explicarea filosofică a naturii sale.

Sociologia culturii beneficiază de o fundamentare teoretică adecvată caracterului său științific și elaborării unui aparat conceptual bine definit, care să permită dezvoltarea generalizărilor necesare statutului său de știință independentă.

Spre deosebire de filosofia culturii, care urmărește descoperirea celor mai generale legi care guvernează în mod determinist dinamica culturii, sociologia culturii, plecând de la cultură – ca domeniu al unor fapte, fenomene și procese sociale – se ocupă de socio-dinamica ei, de determinismul său social, de corelațiile dintre cultură și celelalte domenii ale realității sociale, în vederea elaborării unor concluzii practice cu aplicabilitate imediată sau de perspectivă.

Ca știință a celor mai generale legi, și în calitate de concepție de ansamblu despre lume, filosofia are ca obiect de studiu și cultura, obiect pe care îl dezbate cu mijloacele și la gradul de generalitate specifice unei „*imago mundi*”. În acest sens, cultura este examinată sub raportul unității și contradicțiilor sale (general și particular în cultură, continuitate și discontinuitate în cultură, național și universal în cultură etc.), al determinismului general, al aspectului său gnoseologic, axiologic, metodologic etc.

Filosofia culturii analizează legile generale ale

culturii ca totalitate a creațiilor omenești, categoriile culturii, *procesul de cunoaștere a culturii*, în unitatea laturilor și determinărilor sale ca proces unitar de umanizare a lumii lucrurilor și a lumii omului, realitatea culturală în toată plenitudinea ei, locul și rolul culturii în sistemul științelor.

Sociologia culturii studiază *procesul de recunoaștere a culturii* în cadrul sistemului social global, problema raporturilor dintre cultură și societate, esența și rolul social al culturii pe diferite trepte ale dezvoltării istorice și sociale, locul culturii în ansamblul vieții sociale, determinismul social al culturii, căile și mijloacele de difuzare a formelor culturii, raportul dintre cultură, ca totalitate, și formele culturii, ca părți componente ale acestei totalități.

3. Raportul dintre sociologia culturii și istoria culturii. Tratarea acestui raport este legată în mod necesar de o înțelegere clară a dinamicii culturii, în funcție de: natură, societate, personalitate, civilizație, valoare, progres etc.

Raportarea culturii la forma de comunitate umană care i-a dat naștere, și pe care o reprezintă, este aspectul global sub care, în genere, este tratată relația dintre cultură și istorie.

Cultura națională reprezintă ansamblul valorilor materiale și spirituale ale unei societăți ajunse pe un anumit prag al dezvoltării istorice.

Pe lângă faptul că fiecare națiune își are cultura sa, specificul ei diferă de la o treaptă de evoluție la alta, în funcție de sistemul de valori pe care îl produce și îl adoptă.

O analiză a diferitelor tipuri de cultură relevă caracteristici diferite în raport cu diferitele perioade istorice de dezvoltare: cultura de tip religios, cultura de tip laic, cultura determinant laică, cultura laico-religioasă, alte combinații posibile, amintite și analizate de numeroși cercetători.

Caracterul istoric al culturii reprezintă o dimensiune esențială care, alături de raportarea globală a culturii la

formațiunea social-istorică, explică schimburile permanente care au loc între domeniul culturii și cel economic, intercondiționarea lor reciprocă, legitate a dezvoltării sociale, tip specific de raport socio-dialectic.

Pentru o înțelegere dialectică a acestui raport, trebuie luată în seamă latura axiologică a culturii, prin autonomia relativă a culturii, pe care i-o dă lumea valorilor și pe care i-o confirmă raportarea sa la nevoile sociale.

Istoricitatea culturii implică mutații și în câmpul sistemelor de valori conform cărora serii de valori culturale se transformă în bunuri de cultură.

Transmiterea și asimilarea creațiilor culturale, întregul proces de „deservire” a culturii, mutațiile care au loc în cadrul lui, solicită analize sociologice complexe, iar consemnarea celor mai semnificative momente parcurse în evoluția culturii, înfăptuite în istoria ei, servește sociologiei culturii ca tezaur necesar.

Rolul culturii în ansamblul vieții sociale, funcțiile sale sunt dezvăluite în istorie de sociologia culturii, prin raportarea culturii la factorul economic, care are rol primordial.

Dezvoltarea și evoluția istorică a culturii, prin dezvoltarea științelor speciale despre cultură, prin îmbogățirea metodologiei istoriei științelor, prin soluționarea unora dintre problemele fundamentale ale culturii și prin preluarea lor critică implică, în mod necesar, cunoașterea direcțiilor principale din istoria culturii, a modalităților de afirmare în lume a creațiilor naționale ale culturii și a celor de receptare a culturii universale în culturile naționale de-a lungul vremii și din deosebite zone geografice.

Nu există istorie fără cultură, nici cultură fără istorie. *Sociologia culturii fără istoria culturii e oarbă, istoria culturii fără sociologia culturii e surdă și mută.*

4. Raportul dintre sociologia culturii și axiologie. Teoria generală a valorilor analizează nașterea, structura, evoluția, cunoașterea, recunoașterea valorilor, rolul și locul lor în sistemul vieții sociale, scările de valori

în diferite formațiuni social-istorice, dinamica sistemelor de valori, reevaluarea valorilor, în funcție de valabilitatea lor general-omenească și în funcție de rolul istoric al valorilor în diferite etape istorice, mutația valorilor și receptarea lor practic-critică, semnificațiile lor date de diferite grupuri sociale în timpuri și locuri deosebite.

Perspectiva sociologică asupra culturii implică, în mod necesar, dimensiunea axiologică a culturii. Transformarea valorilor culturale în bunuri culturale și raportarea lor la baza economică și la tipul de relații socio-economice pe care se dezvoltă nu pot fi analizate decât într-o perspectivă socio-axiologică.

Lumea valorilor, sistemele de valori, judecățile de evaluare, criteriul și idealul valoric, scara de valori a unei societăți și a unui regim sunt categorii axiologice care permit nu numai analize ale dinamicii culturii, dar și clasificări ale valorilor culturale de tip specific: economice, politice, morale, estetice, juridice, istorice.

Viziunea axiologică a culturii este la fel de necesară cercetărilor și studiilor asupra culturii ca și cea sociologică, în măsura în care purcede la o continuă reevaluare a valorilor.

5. Raportul dintre sociologia culturii și psihologie. Psihicul, ca determinare esențială a ființei umane, alături de cea socială, biologică și istorică, deci ca latură a matricei biopsiho-sociale pe care o constituie cultura, participă la remodelarea naturii prin receptarea și prelucrarea mesajelor primite, condiție a facultăților umane creatoare.

Psihologia și, în special, psihologia generală, studiază mecanismele psihice generale care stau la temelia psihicului general uman, capacitatea omului de a munci, de a gândi, de a crea și de a reproduce creațiile sale, ca individualitate, în plan social, mecanismele cele mai generale care stau la baza acestor procese, legile de organizare și de funcționare ale conținuturilor lor în atitudini și comportamente biopsiho-fizice și psihofiziologice.

Psihologia socială analizează, în sistemul științelor psihologice contemporane, atitudinile și comportamentele de grup, efectele sociale ale comportamentelor psihice culturale, personale, interpersonale și de grup, cele dintre grupuri și cele din sânul fiecărui grup, urmărind o explicație cât mai largă și cât mai bogată a mecanismelor psihice care le pun în mișcare și care le scot în evidență, o înțelegere critică a raporturilor dintre structurile psihice și mediile culturale și sociale în care indivizii se manifestă ca personalități cu individualitate proprie.

Prin metodele ei de cercetare, sociologia culturii, urmărind, între altele, trăsăturile specifice ale culturii ca subsistem al sistemului social total, profilul material și spiritual al unei formațiuni social-istorice, legile și categoriile culturii și formelor ei pe diferite stadii de dezvoltare social-istorică și în diferite locuri, instituțiile culturale și modalitățile lor de organizare și funcționare, folosește atât categorii ale psihologiei, cum ar fi, de pildă, percepția, motivația, voința, sugestia, dispoziția, sentimentul, comportamentul, convingerea, conștiința etc. cât și concluzii ale psihologiei sociale, în vederea întemeierii sistemului său teoretic și aplicativ.

Psihologia generală – dar, mai cu seamă, psihologia socială oferă sociologiei culturii informații și concluzii generale prețioase, luând în considerare capitalul ei de idei, după cum psihologia socială are nevoie, în concluziile ei, de întemeieri sociologice.

Considerații explicite se impun în efectuarea unor analize sociologice asupra raportului dintre cultură și personalitate, în cadrul căruia eficiența laturii funcționale a: culturii se reflectă în tipul de comportament, atitudini, moduri de manifestare etc.

Dialectica raportului cultură-personalitate are caracter concret, în funcție de determinările sociale ale unei epoci, fapt pentru care se află în atenția cercetătorilor de sociologia culturii cât și a politicii culturale și a altor științe înrudite.

Una din caracteristicile fundamentale și universale

ale omului este capacitatea sa de adaptare la condițiile sociale și culturale în sânul cărora crește și se dezvoltă, precum și forța sa de a acționa în societate, „fiindcă tocmai în virtutea naturii umane, omul va acționa în maniere foarte diverse, în funcție de mediul social și cultural în care trăiește”, sublinia Otto Klineberg²⁵.

6. Raportul dintre sociologia culturii și etică.

Cercetările sociologice nu pot face abstracție de valorile etice, valori culturale de tip specific, reflectate în comportament, înțeles ca esență a valorilor individuale și sociale realizate pe o anumită treaptă de evoluție a societății.

În acest sens, etica are rolul de a oferi sociologiei culturii informații obținute în urma unor cercetări efectuate din perspectiva sa proprie. Studiul valorilor etice se impune, de asemenea, dată fiind legătura indisolubilă dintre sfera faptelor morale și fenomenele sociologice.

Valorile etice – notează Petre Andrei – sunt valori sociale, care se nasc în contactul indivizilor între ei și care găsesc rădăcinile în natura socială a omului²⁶.

Nivelul la care omul se proiectează pe sine în viitor depinde de nivelul științei, tehnicii și culturii, efectiv folosite. Această proiecție reprezintă un tip specific de acțiune social-umană, a cărei eficiență depinde strict de criterii socio-culturale determinate.

Etica, prin valorile pe care le promovează și pe care le impune în relațiile dintre oameni, prin sistemul ei de sancțiuni (recompense și pedepse), prin recunoașterea unor sisteme de valori și prin nerecunoașterea altora, prin forța ei de convingere și prin primatul ei asupra altor forme ale conștiinței sociale, sau, încă, prin atitudinile și comportamentele pe care le propune, contribuie, în mod esențial, la punerea și la rezolvarea problemelor sociologiei culturii.

O acțiune are valoare etică dacă este apreciată nu

²⁵ Klineberg Otto, *Psychologie sociale*, PUF., Paris, 1967, p. 71-72.

²⁶ Petre Andrei, *Filosofia valorii*, Fundația Regele Mihai I, București, 1945, p. 182.

după intențiile subiective, ci după efectul ei obiectiv sau după raportul și înrâurirea ei asupra societății, ceea ce înseamnă în logica lui Petre Andrei, citat ca autoritate a argumentului în filosofia și sociologia valorilor, că etica, prin natura ei, este o știință eminentemente socială și că valorile ei au un caracter social. „Pe lângă aceasta, valorile etice își iau conținutul lor din societatea culturală – continuă el – nu din viața individuală, prin urmare socialul este un caracter constitutiv fundamental pentru valorile etice”²⁷.

Studiul eticii, ca disciplină a semnificațiilor binelui și răului, dreptății și nedreptății, virtuții și viciului, atitudinilor și comportamentelor individuale și de grup în viața socială, a valorilor morale și a legilor și categoriilor lor, a relațiilor de echitate socială și a normelor morale care cârmuiesc societatea pe anumite trepte ale dezvoltării ei, dovedește că între etică și sociologia culturii există raporturi de împletire și de împlinire. Cultura este condiție prealabilă și necesară a moralității și, totodată, efect al legii morale, devenită lege practică, în timp ce valorile moralei, fără să fie condiție a gradului de cultură, sunt, în ultimă analiză, rezultate ale culturii.

Dimensiunea etică a acțiunii sociale și a relațiilor sociale (valorile etice, normarea, alegerea, decizia, creația etică și realizarea sa permanentă) este unul dintre aceste fenomene sociale particulare, în vederea atingerii obiectivelor fundamentale în formarea omnilaterală a personalității și proiectarea omului nu numai ca subiect, dar și ca agent al dezvoltării.

6. Raportul dintre sociologia culturii și științele artei și literaturii. Arta, ca formă a conștiinței sociale și ca formă de activitate cultural-umană specifică vieții sociale, materiale și spirituale, se caracterizează printr-o relativă autonomie în câmpul culturii.

Prin geneza, structura și funcțiile sale, prin formele sale instituționalizate, prin diversitatea de genuri și forme

²⁷ Petre Andrei, *Filosofia valorii*, Fundația Regele Mihai I, București, 1945, p. 183.

sub care se manifestă, prin schimburile permanente pe care le are cu societatea și natura, arta, ca mijloc de reflectare prin imagini și transformare a realității sociale, și-a constituit domeniul său relativ autonom în sfera culturii.

Domeniul sociologiei culturii este mai larg decât cel al sociologiei artei, pentru că arta este doar un fragment al culturii. Sociologia artei analizează rezultatul creației artistice, privită sub raportul condiționării ei sociale și al naturii sale (caracterizată prin reflectarea societății), activitatea creatoare a oamenilor de artă, care, ca poziție și rol, este socialmente determinată, sistemul de fenomene sociale, sistemul de relații dintre grupuri umane, în contextul căruia sunt analizate locul creației artistice, al rezultatelor și difuzării ei în societate.

Dimensiunea sociologică a fenomenelor culturale estetice, a căror complexitate pune în evidență raporturile dintre ele și societate, se valorifică atât în domeniul esteticii generale, cât și în cel al esteticilor de ramură.

Arta este o formă de manifestare a culturii care se exprimă prin operele de artă și literatură. Între acestea, un rol esențial îl au artele plastice, artele decorative, artele muzicale și creațiile literare. Prin ele, creatorii lor, înfățișând în limbaje proprii realizările, aspirațiile, gândurile și simțirile diverselor categorii demografice, izvorâte din realitățile sociale și naționale, își exprimă reacțiile atitudinale, de acceptare sau de respingere a unora dintre aceste realități.

Disciplinele sociologice ale artei și literaturii - ca parte integrantă a sociologiei culturii - plecând de la premisa că artele și literatura sunt produse, prin excelență, social-istorice, analizează, în esență: a) principiile, metodele și tehnicile științelor artei și literaturii, b) difuziunea artelor și literaturii în zone geografice determinate și în cadre social-istorice anumite, c) receptarea operelor de artă și literatură, d) raporturile dintre creator-artă-public, e) statutul și rolul social al creatorului de artă și literatură, f) valoarea și valabilitatea

socială a operelor de artă și literatură, **g**) caracteristicile sociologice ale formelor artei și literaturii și notele diferențiate ale genurilor lor, **h**) opiniile, atitudinile și comportamentele personajelor operelor de artă și literatură față de realitatea economico-socială și culturală dată, **i**) unitatea și diversitatea stilurilor artelor și literaturii, **j**) reacțiile atitudinale ale diferitelor categorii de public față de creațiile de artă și literatură, **k**) mijloacele de comunicare în masă, **l**) sancțiunile premiale – pozitive și negative – ale publicului, **m**) critica artelor și literaturii.

8. Raportul dintre sociologia culturii, antropologia culturală și etnologie-etnografie. În științele contemporane există foarte multe discuții asupra raporturilor dintre cele trei științe: „Etnografia, etnologia și antropologia – spune Claude Lévi Strauss – nu constituie trei discipline, ci sunt, de fapt, trei etape sau trei momente ale uneia și aceleiași cercetări, iar preferința pentru un termen sau altul exprimă o atenție predominantă spre un tip de cercetare care nu ar putea niciodată exclude pe celelalte două²⁸.

Într-un mod asemănător judecă Jacques Leclercq. El socotește că psihologia socială, sociologia și antropologia culturală nu au obiect distinct, ci se împletesc într-un fel de treime culturală, în care fiecare unitate o completează pe cealaltă și prin care, toate la un loc, definesc esența și funcțiile culturii ca formă specifică a unor comunități etnice determinate²⁹.

Fără intenția de a polemiza cu autorii opiniilor și controverselor cu privire la delimitările dintre antropologia culturală, antropologia istorică, antropogeneză, antropologia filosofică, etnologie, etnografie și subramurile lor, se poate preciza, fără teamă de a greși, că termenul generic de antropologie sau etnologie desemnează, în știința generală a culturii, analiza diferențiată a culturii

28 Claude Lévi Strauss. *Antropologie structurală*, Editura Politică, București, 1978, p. 430

29 Jacques Leclercq, *Introduction à la sociologie*, Lauvain, Paris, 1959, p. 100-115.

diferitelor etnii, popoare, națiuni, pe diferite trepte de dezvoltare social-istorică a lor.

Oricum ar fi interpretată antropologia culturală, ea nu poate fi concepută ca model exemplar al oricărei culturi istorice posibile, pentru că ea, prin metodele, tehnicile și procedeele proprii, nu ajunge la cunoștințe filosofico-sociologice generale, ci la cunoștințe particulare. Sunt multe semne de întrebare în studiile unor autori, în care, cu sau fără voia lor, se pune accent pe modurile de trai ale comunităților etnice și naționale, întruchipate în modalități de viață, în făurirea unor medii artificiale de viață, sau, încă, într-o interpretare mai largă, pe specificul național al culturilor, interpretat etnografic, pe modul de trăire al popoarelor, pe obârșia și pe răspândirea lor pe diverse arii istorice sau geografice, tocmai pentru că rezultatele dobândite nu sunt, cel puțin până în etapa actuală, concluzii generalizate, confirmate de practica socială și recunoscute de ea.

*

* * *

Relațiile dintre sociologie și celelalte discipline convergente dezvăluie faptul că sociologia constituie centrul de intersecție al tuturor disciplinelor care se ocupă de diverse domenii ale realității sociale.

Aceste relații permit desprinderea notelor definitorii ale culturii, justifică necesitatea modului de abordare sociologic, care permite dezvoltări generalizatoare asupra caracterului social al fenomenului cultural.

Cultura nu poate fi înțeleasă decât ca element al ansamblului vieții sociale. Ea reprezintă o rezultantă a schimbului realizat între procesele vieții sociale, în intercondiționarea lor reciprocă (de acumulare, cunoaștere, reflectare, creație și valorizare).

Obiectul sociologiei culturii îl formează totalitatea fenomenelor și proceselor culturale, analiza cauzelor ce determină schimbări în cultură, în dinamica proceselor și

tipologiei lor, a posibilităților de adaptare, a anumitor procese economice și sociale.

Pentru ca sociologia culturii să se dezvolte ca disciplină relativ autonomă și, în același timp, ca ramură a sociologiei, a fost nevoie să se sintetizeze și să se generalizeze rezultate ale tuturor științelor și, pe baza lor, să se dezvolte științele ca atare. Sociologia culturii se subdivide, la rândul său, în componente care își au contribuția lor specifică la cunoașterea realităților sociale și, implicit, la efortul de sinteză și generalizare al sociologiei ca știință.

Astfel, sociologia artelor, sociologia învățământului, sociologia științei, sociologia literaturii, sociologia timpului liber, sociologia comunicațiilor de masă etc. sunt ramuri ale sociologiei culturii.

Legăturile strânse dintre disciplinele care se ocupă de cultură reflectă gradul de integrare a acesteia în ansamblul realității sociale, dovedind că în sistemul contemporan al științelor culturii sociologia culturii își are rostul său specific.

2.2. CONTRIBUȚII ALE ANTROPOLOGIEI CULTURALE

O incursiune în cultura contemporană evidențiază multiple sensuri ale acestei noțiuni, definite variat, în funcție de unghiurile din care este abordat și de gradul de generalitate sub care este analizat, precum și de sistemul de referință la care este raportat acest larg domeniu al vieții sociale.

Multiplele coordonate ale culturii constituie tot atâtea determinări, din care, pentru o definiție cât mai exactă, trebuie ales gradul de generalitate maxim care să poată permite cuprinderea totalității ramurilor culturii.

Dezvoltându-se pe baza unei concepții științifice, sociologia culturii reușește să determine locul și rolul culturii în viața socială, să înțeleagă și să explice obiectiv conținutul său și să-l interpreteze operațional, să surprindă

mecanismele sale complexe.

Dezvoltând o teorie proprie asupra culturii, sociologia culturii studiază diferite puncte de vedere exprimate în legătură cu fenomenul cultural, valorificând contribuțiile pozitive ale acestora, pe care le prelucrează în chip interdisciplinar.

O trecere în revistă a gândirii contemporane în această problemă evidențiază efortul unor cercetători de a elabora o definiție sintetică a culturii, de a dezvălui trăsăturile caracteristice ale acesteia, sfera și domeniile sale, confruntarea unor soluții, demers util pentru stabilirea obiectului sociologiei culturii.

Literatura de specialitate prezintă numeroase definiții ale unor autori care încearcă să abordeze mai mult sau mai puțin sistematic sau exhaustiv cultura. Unele elemente ale acestor definiții prezintă interes, mai ales cele care se referă la aspectele sociale ale culturii. O referire critică la câteva definiții care pot descrie semnificativ perioada preliminară constituirii conceptului de cultură drept categorie sociologică de bază este necesară.

Astfel, în literatura contemporană de specialitate o examinare a conceptului de cultură se află la antropologii americani Alfred Kroeber și Clyde Kluckhohn, care au studiat evoluția istorică a acestui concept, sensul său lingvistic, psihologic, structural și genetic, descriptiv, normativ etc., oprindu-se asupra unui număr de 164 de definiții, luate numai din apusul european și din spațiul anglo-saxon.

Studiul elaborat de ei, remarcabil prin vastitatea sa, cuprinde analize privind natura culturii, elementele componente și proprietățile lor, raporturile cultură-psihologie, cultură-limbă, cultură-societate etc.³⁰.

Definițiile examinate de ei sunt clasificate în: *definiții descriptive*, inspirate de fondatorii antropologiei culturale, *definiții istorice*, care pun accentul pe achiziția socială și

30 Traian Herseni, *Civilizația și cultura. 164 de înțelegeri*, în *Almanahul civilizației*, 1969.

tradiție, *definiții normative*, axate pe sistemul de norme și reguli de viață, *definiții axate pe comportament și valoare*, *definiții psihologice*, care atribuie culturii rolul și valoarea de rezultat al soluționării unor probleme determinate, *definiții care pun accentul pe comunicarea culturii prin învățare*, *definiții structurale*, axate pe structura și modelarea culturii, *definiții genetice*, care atribuie culturii calitatea de produs, *definiții care pun accentul pe idei*, *definiții care pun accentul pe simboluri*³¹. Sinteza elaborată de ei se bazează pe tripla relație: *om-natură*, *om-om*, *om-valoare*, subliniindu-se, în mod deosebit, importanța coordonatei axiologice în constituirea și înțelegerea culturii.

„Cultura – afirmă Kroeber și Kluckhohn – constă din modele implicite și explicite ale comportării și pentru comportare, acumulate și transmise prin simboluri, incluzând și realizările lor în unelte. Miezul esențial al culturii constă din idei tradiționale, apărute și selecționate istoric, și, în special, din valorile ce li se atribuie; sistemele de cultură pot fi considerate, pe de o parte, ca produse ale acțiunii și, pe de altă parte, ca elemente ce condiționează acțiunea viitoare”³².

Definiția, deși încearcă să depășească unilateralitatea, nu este lipsită, totuși, de un anume schematism, de unele elemente de factură psihologistă. Ea rămâne vulnerabilă în fața unor criterii riguroși științifice de surprindere a fenomenului cultural, fiind supusă unor limite întâlnite și în formulările altor gânditori. Pozitiv este însă efortul în direcția sintetizării unor puncte de vedere, încercarea de a dezvălui și sistematiza trăsăturile esențiale ale culturii, printre care cei doi autori enumeră: cultura

31 Traian Herseni, *Literatură și civilizație. Încercare de antropologie literară*, Editura Univers, București, 1976, p. 22-41.

32 A. Kroeber and C. Kluckhohn with the assistance of Wayene. *Unterainer and appendice by ALfred G. Mexer, in Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Etnology, Harvard University, vol. XLVII, nr. 1, Cambridge, Mass, 1952, p. 181.

este rezultatul comportamentului și activității sociale; ea are un caracter istoric; este formată dintr-un sistem de idei, modele de comportament și valori; este selectivă, se învață, se bazează pe simboluri și este superorganică, în sensul că transmiterea elementelor de cultură este asigurată de un mecanism diferit de cel al eredității biologice.

O definire a bogatului conținut al culturii nu trebuie să se reducă la câteva relații, ea trebuie să cuprindă analize asupra tuturor relațiilor în care cultura apare ca termen de raportare, spre a determina acel prag al cunoașterii premergător elaborării definiției, care, la rândul său, să permită structurarea sistemului complet al culturii.

La unii cercetători apare tendința manifestă de a integra cultura în sfera elementelor obiective și subiective ale „modului de trai” (conceptul de „nivel de trai” sau „mod de trai” este utilizat cu precădere în accepțiunea economicului, socialului fiind rezervate drepturile asupra conceptului „stil de viață”, „nivel”), elemente caracteristice diferitelor civilizații.

Istoricitatea culturii este, de asemenea, una din temele adesea abordate în literatura de specialitate, însă cultura, considerată ca fapt istoric, nu se poate raporta decât la momente semnificative, care ocupă o anumită pondere în dialectica raportului continuitate-discontinuitate. De fenomenul cultural în totalitate și de poziția lui în contextul general al vieții sociale se ocupă sociologia, fără ca ea să negligeze caracterul său istoric³³.

Pentru o seamă de autori, cultura reprezintă un elaborat sintetic al conștiinței. Ea are un conținut care se integrează cu precădere în sfera conștiinței.

Un alt grup de teoreticieni, plecând de la incertitudinile existente în definirea și utilizarea termenului de cultură, susțin imposibilitatea principală de a distinge valorile culturale de alte fenomene sociale și,

33 Ath. Joja. *Teoria științei la Xenopol*, în *Studii de logică*, vol. 2, Editura Academiei R.S.R., București, 1966, p. 445-490.

deci, neputința definirii științifice a culturii. Umberto Campagnoli, de pildă, afirmă că „problema culturii, ca și cea a libertății, a moralei, și alte probleme analoage, pusă în termeni științifici, nu poate găsi soluții”. Trebuie precizat însă că limitele autorilor nu sunt limitele științei despre cultură.

Eduard Sapir - gânditor american de prestigiu - distinge trei sensuri principale ale conceptului de cultură³⁴:

a) sensul *etnologic* - moduri de viață distincte ale unor grupuri, obiceiuri și credințe care mențin coeziunea societății;

b) sensul *intelectual* - cunoștințe și experiență acumulate;

c) sensul *psihologic* - după care cultura ar cuprinde toate elementele psihice, în contrast cu elementele civilizației pur materiale.

Analizând aceste aprecieri, se poate ușor observa că, în primul sens, cultura reprezintă un obiectiv al etnologiei, istoriei civilizațiilor și antropologiei istorice și culturale. Cel de-al doilea sens nu exprimă o accepțiune precisă. Al treilea sens exprimă desprinderea elementelor spirituale de cele materiale, izolarea conceptului de cultură de cel de civilizație, lipsa sensului său sociologic, esențial pentru definirea culturii, neglijarea raportului dintre sociologia culturii și psihologia culturii, netratarea, din punct de vedere al psihologiei culturii, a elementelor spirituale ale vieții sociale, ca reflectare a existenței etc.

Dialectica raportului cultură-societate, permite o delimitare a acestui domeniu de cercetare al vieții sociale (cu cele două laturi ale sale, materială și spirituală), studierea sa în cadrul ansamblului.

Nimeni nu contestă apariția culturii din necesitatea omului de a supune natura, constrâns de nevoile sale obiective, din necesitatea creării unor produse cu funcții

34 E. Sapir, *Culture, Language and Personality. Selected Essays*, Edited by David G. Mandelbaum, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1958, p. 79-80.

estetice compensatorii, variind între limita materială și cea spirituală, ultima manifestată prin reflectarea fidelă sau denaturată, abstractizarea realității, până la atitudini meditative și acumulări puse în slujba creației (de acest ultim aspect se ocupă psihologia, antropologia culturii, etnologia ș.a.).

Sociologia culturii, abordând cultura ca domeniu al vieții sociale, cercetează particularitățile sale în scopul desprinderii propriilor legități, cauzalități, ceea ce este general în dinamica dezvoltării culturii, ca ansamblu de fenomene și procese aflate în continuă transformare.

În general, după cum se deduce și din expunerea succintă a unor puncte de vedere, abordarea antropologiei culturale, în cele mai multe cazuri, ignoră sensul sociologic al conceptului de cultură sau îl tratează necorespunzător (reducându-l la dinamica instituțiilor, cel mult a comportamentelor). În felul acesta, mecanismele sociale ale culturii rămân necercetate. Aceste mecanisme se referă atât la structura și funcționalitatea culturii în contextul diferitelor societăți, actuale sau trecute, cât și la mecanismele socio-dinamice ale culturii. Desigur, în condițiile în care în abordările unor antropologi asupra culturilor istorice se regăsesc elemente specific sociologice, acestea vor fi consemnate acolo unde nevoile de argumentare a perspectivei noastre o vor impune. Ne vom strădui ca din prezentarea unor concepții sociologice, în special clasice, străine și românești, să desprindem treptat sensurile sociologice ale culturii atât în ceea ce privește structura, cât și în ceea ce privește funcțiile și dinamica acesteia.

2.3. UNELE DIRECȚII ALE SOCIOLOGIEI CLASICE CU PRIVIRE LA SFERA ȘI OBIECTUL SOCIOLOGIEI CULTURII

Pentru a. Durkheim, unul din sensurile de bază ale conceptului de cultură corespunde cu ceea ce el numește

solidaritatea socială. Fenomenul solidarității este un fapt social care nu se poate cunoaște bine decât prin intermediul efectelor sale³⁵, dezvăluindu-ni-se ca ansamblul de reguli prescriind „modele de acțiune obișnuit” și „obligatoriu”. Aceste reguli, expresiile normative specifice unui grup social, precum și „sentimentele comune membrilor grupului” sunt „conștiința colectivă sau comună”. Ansamblul credințelor și sentimentelor comune, medii membrilor aceleiași colectivități, care formează un sistem determinat și are viața sa proprie, se poate numi conștiință colectivă sau comună³⁶. Funcțiile ei sunt: a lega generațiile între ele; a lega membrii societății între ei. Această conștiință colectivă este independentă de condițiile particulare ale vieții indivizilor, fiind altceva decât conștiințele lor particulare; este „tipul psihic de societate, care are proprietățile sale proprii”.

Prin urmare, în raport cu situațiile concrete, cultura, ca fenomen de conștiință colectivă, acționează ca model de acțiune și ca sistem de clasificare, în sensul că intervine pentru a corecta modul individual de acțiune, raportând categorialul (categoriile culturale ale conștiinței colective) la cazul individual, corectându-l. De exemplu, în cazul unui divorț, judecătorul nu caută un compromis între avantajele celor în divorț, ci aplică în cazul lor particular regulile generale și tradiționale ale dreptului. Deci, nu se caută o soluție simplă dezirabilă, ci se încadrează cauzele invocate de părți într-una din categoriile prevăzute de lege³⁷.

Dar cultura, ca fenomen al solidarității sociale, nu este aceeași în toate tipurile de societate. După Durkheim există două tipuri ale solidarității sociale, și anume: *solidaritatea mecanică* – ce are la bază asemănarea indivizilor între ei și *solidaritatea organică* – ce se manifestă în condițiile deosebirii dintre indivizi. Diferența

35 É. Durkheim, *De la division du travail social*, Felix Alean, Paris, 1908, p. 28.

36 Ibidem, p. 46.

37 Ibidem, p. 82.

Între cele două tipuri este expresia diferenței societăților în raport cu densitatea socială sau dinamică a populației, deci cu intensitatea contactelor între indivizi. Așadar, sub altă formă, cultura este înțeleasă ca fenomen al densității sociale, morale sau dinamice a populației, adică de intensitate a contactelor. Acest aspect al culturii îi servește autorului citat pentru a explica geneza socială a valorilor, la care ne vom referi în capitolul privind dinamismul cultural.

Există, deci, o solidaritate socială, care vine dintr-un anumit număr de stări de conștiință ce *sunt comune tuturor membrilor aceleiași societăți (s.n.)*. Aceasta este solidaritatea mecanică și este proprie societăților primitive. Solidaritatea care derivă din asemănări este în „maximalitatea” sa când conștiința se identifică cu „conștiința totală” a grupului social și coincide din toate punctele de vedere cu ea. Atunci individualitatea noastră este nulă³⁸. Individualitatea nu se poate naște decât dacă această comunitate ocupă un loc mai mic în noi. Această stare este specifică solidarității organice.

Trăsăturile solidarității *mechanice* sunt:

- Părțile nu au mișcări proprii în întreg;
- Legătura care unește individul cu societatea este analoagă celei dintre un obiect și persoana care-l posedă; individul nu-și aparține; el este un lucru de care societatea dispune exclusiv;
- Drepturile personale nu sunt distincte de cele reale;
- Personalitatea individuală este absorbită de personalitatea colectivă.

Solidaritatea *organică* are trăsături exact opuse:

- Fiecare individ are o sferă de acțiune care-i este proprie, este deci o personalitate;
- Conștiința colectivă nu o absoarbe pe cea individuală;
- Dependența fiecăruia este cu atât mai strânsă și, pe de altă parte, activitatea fiecăruia este cu atât mai

³⁸ É. Durkheim, *De la division du travail social*, Felix Alean, Paris, 1908, p. 99-100.

personală cu cât ea este mai specializată. Deci, este organică solidaritatea dată de diviziunea muncii³⁹.

Legea trecerii de la solidaritatea mecanică la cea organică este *legea creșterii densității dinamice sau morale a populației*. Astfel, după Durkheim, o creștere a populației permite acestuia să se specializeze în raport cu diversitatea trebuințelor umane. Această specializare face ca fiecare, pentru a-și satisface trebuințele sale, să aibă nevoie de ceilalți. Aceasta este *diviziunea socială a muncii* care stă la baza apariției unui nou tip de cultură, cea dată de solidaritatea organică a societăților.

După cum solidaritatea ca sistem de modele culturale prescrie sau întârzie moduri ale acțiunii și ale simțirii, ea este solidaritate *pozitivă* sau *negativă*. Astfel, interdicția cu privire la comiterea unui fapt face parte din solidaritatea negativă. Prescripțiile *explicite* (reguli elaborate, scrise) și *implicite, difuze* (cutume, obișnuințe, obiceiuri etc.) cu privire la modul acțiunii individuale și sociale (de grup) sunt expresie a solidarității pozitive.

Atât solidaritatea negativă cât și cea pozitivă se sprijină pe o solidaritate *latentă*, care este, în ultimă instanță, *densitatea socială* sau *intensitatea contactelor*. După cum *remarcăm, acest concept de cultură se apropie de o înțelegere sociologică a culturii ca fenomen al solidarității sociale*. El raportează această solidaritate la faptul social al interacțiunii sociale și astfel societatea ne apare ca lume a contactelor sociale, iar cultura ca lume a valorilor sociale reglând aceste contacte. Atât contactele cât și valorile sunt posibile ca urmare a sociabilității indivizilor, adică a eului lor social, deci ca urmare a acelei părți din conștiința lor corespunzând conștiinței colective. Cu aceasta însă se dezvăluie și una din limitele concepției durkheimiste constând în definiția tautologică a socialului (definiția unui lucru prin el însuși). Cu toate acestea se evidențiază contribuția lui e. Durkheim la clarificarea conceptului sociologic de cultură. În corpul sistemului teoretic durkheimist, teza despre cultură ca fenomen al

solidarității sociale este o *teză ce poate funcționa la nivelul unei teorii de rang mediu de generalitate*, o teorie parțială a culturii referitoare la structura culturii sociale. Într-o atare accepție teza culturii ca fenomen de solidaritate are deplină relevanță analitică în câmpul cercetării sociologice a culturii. Problema care se pune la acest nivel se referă la raportarea culturii la un alt agent, și anume, *clasa socială*. Căci funcționarea culturii ca fenomen al solidarității sociale este un fenomen de clasă. În sensul acesta atât solidaritatea negativă, cât și cea pozitivă funcționează în relație cu sistemele coeziunii sociale, care sunt produse ale claselor sociale în cadrul unei societăți date. Deci direcția deschisă de evaluarea critică a tezei durkheimiste este aceea referitoare la *rolul claselor sociale în producerea sistemelor de coeziune socială impuse într-o societate dată, pe de o parte, ca sistem al controlului social, iar pe de altă parte, ca sistem al vieții sociale colective a indivizilor*. Chestiunea care ne apare pe deplin clarificată este aceea după care *socializarea depinde ca tip și structură de tipul de cultură*.

Astfel, în societățile bazate pe solidaritatea mecanică avem o „socializare masivă”, adică bazată pe dezvoltarea la individ a acelor trăsături de identificare cu cultura grupului.

Unei concepții similare, deși de pe poziții voluntariste, îi răspunde și teoria sociologului german F. Tönnies, după care cultura istorică este de două feluri: *o cultură specifică comunității și una specifică societății*. *Evoluția istorică se produce de la starea de comunitate la starea de societate*.

Se impune o observație privitoare la aceste legi de evoluție a culturilor. Se schematizează legea de evoluție, întrucât elemente societate întâlnim și în cadrul comunității și, invers, elemente comunitare apar în mod necesar în stadiul societal. În privința legii sociologice stabilită de către Durkheim, după care trecerea de la solidaritatea mecanică la cea organică este însoțită de creșterea densității dinamice sau morale a populației,

aceasta a fost dezmințită de evoluția societăților moderne, context în care, dimpotrivă, odată cu solidaritatea, prin diferențiere, a crescut fenomenul de alienare, drept pentru care G. Lukács a formulat o lege cu sens invers celei durkheimiste.

Concepția sociologică integralistă a lui P. Sorokin privind sistemele socio-culturale încearcă să prezinte o nouă teorie sociologică a culturii, opusă, *pe de o parte, teoriilor „pur cauzale” ale culturii* și, pe de altă parte, *teoriilor „pur semnificative” ale culturii*.

Pentru teoriile pur cauzale categoria de bază în explicarea culturii este cea de „interdependență cauzală sau funcțională”, datorată „proprietăților fiziologice sau biologice ale întregului și părților”. Orice variație a unei părți duce la o variație a altor părți. Printre adepții acestei concepții sunt menționați A. Comte și H. Spencer (*Principles of Sociology*, N.Y., 1910). Acești teoreticieni mai adaugă categoriei de bază - *interdependența* - și alte categorii analitice, cum ar fi cele de „solidaritate”, „consens” (la A. Comte), „durabilitate”, „discontinuitate”, „omogenitate” și „eterogenitate” (la H. Spencer).

„În cadrul aceleiași populații, teritoriu sau arie există o multitudine de sisteme sociale și culturale diferite” (politice, educaționale, economice, religioase etc.).

Pentru teoriile pur semnificative, arată Sorokin, categoria analitică de bază este *nu cea de interdependență cauzală* ci aceea de „*identitate a principiilor fundamentale și a valorilor*” care permite „consensul în realizarea acestor principii și valori prin sistem ca întreg și prin părțile sale”⁴⁰.

Pornind de la această concepție, autorul menționat își elaborează propriile sale concepte. Astfel, orice „fenomene socio-culturale” se prezintă sub două aspecte: unul „intern”, al sensului și valorii (aspectul imaterial) și altul „extern” sau „material”, „externalizând” pe cel intern.

Același sens, valoare sau aspect intern al culturii poate fi „materializat” sau „externalizat” în „vehicule”

40 Ibidem, p. 4.

(purtători) materiale diferite. De exemplu, o poezie poate fi *externalizată* în forma cititului sau pusă pe note și astfel poate fi cântată. Într-un caz avem cititorul, în alt caz avem cântărețul. O piesă de teatru poate fi citită sau jucată: Într-un caz avem lectura, respectiv cartea, în alt caz avem spectacolul, respectiv teatrul etc.

Sensul fenomenului socio-cultural este *super-impus* celui al vehiculului (purtătorului) ca obiect sau eveniment. În felul acesta, „fenomene care în natura lor sunt deosebite, neidentice, devin adesea similare sau identice în natura culturală”⁴¹. Deci ele pot fi puse în aceeași clasă, pot forma un sistem datorită „identității sensului sau valorilor cu care se articulează”.

Pictura vizualistă, creșterea rapidă a descoperirilor științifice, eticile utilitariste, prevalarea tipurilor comune sau patologice în literatură, individualismul etc. sunt diferite în trăsăturile lor inerente, dar aparțin aceleiași clase de fenomene culturale - *în principal tipului senzualistempiric de cultură*.

Legătura care unește toate aceste vehicule nu este nici identitatea calității lor inerente, nici adiacența spațială, nici legătura cauzală, ci, fie identitatea sensului cu care se articulează, fie sistemul de valori și sensuri pe care le încarnează⁴². De exemplu, Universitatea este, în caracterele sale externe, o colecție de obiecte eterogene, de persoane și acțiuni, fenomene etc., care constituie, totuși, un sistem datorită unității lor semnificative. Concluzia lui Sorokin este că „fără o teorie a semnificațiilor, o sociologie științifică a culturii nu este posibilă, fiind incompletă”.

Dacă sistemul de sensuri controlează „vehiculele” (purtătorii materiali) modificând uneori chiar relațiile naturale ale acestora, la rândul lor, aceste vehicule impun limitări și modificări asupra sistemului pur de sensuri din clipa în care s-au însoțit în lumea socio-culturală empirică. De exemplu, inadecvarea vehiculului lingvistic (oral, scris

41 Ibidem, p. 1-11.

42 Ibidem, p. 19.

etc.). Multe sisteme de sensuri nu se pot exprima și, ca rezultat, „devin marcate de contradicții, imperfecții, neînțelegeri etc.”⁴³.

Toate aceste caracteristici îi permit lui Sorokin să conchidă că sistemele socio-culturale se bazează pe o cauzalitate diferită de cea a fenomenelor naturale. Cauzalitatea socio-culturală este mixtă: „interdependență semnificativă” plus „interdependență cauzală”. Ca atare, sistemele socio-culturale sunt considerate sisteme socio-culturale empirice alcătuite din semnificații, vehicule sau purtătorii acestora și agenții umani, cei care manipulează, folosesc sensurile externalizate în și prin vehicule.

Sistemele pur cauzale nu caracterizează fenomenele culturale. Sistemele socio-culturale sunt mixte, totodată semnificative și cauzale. Sisteme pur semnificative pot exista doar în mintea indivizilor, afirmă Sorokin. De îndată ce devin sociale, ele sunt externalizate în vehicule și devin, astfel, sisteme mixte: cauzale și semnificative. Întrucât sunt externalizate, ele au și o a treia caracteristică, aceea de a fi empirice. De gradul de integrare a sensurilor depinde gradul de integrare a sistemelor socio-culturale empirice. Putem avea astfel agregate socio-culturale. Autorul dezvoltă și teza după care orice sistem socio-cultural are o lege a emergenței, conform căreia sistemul, în nașterea sa, trece prin trei faze: *concepție* (integrarea mentală a două sau mai multe sensuri, neintegrate înainte, într-un nou sistem)⁴⁴; *obiectivare empirică în vehicule* (purtători), prin care pot fi percepute și transmise la alții; *socializare* (generalizarea lor la alți indivizi, grupuri, popoare etc.).

Pe de altă parte, sistemele socio-culturale pot muri sau intra în declin când: a) sistemele de sensuri se dezintegrează într-o asemenea măsură încât își pierd identitatea; b) își pierd toate vehiculele (de exemplu, o școală fără mijloace); c) își pierd toți agenții (dispariția unor grupuri antrenează și declinul culturii acestora). Dar

43 Pitirim H. Sorokin, *op. cit.*, p. 41.

44 *Ibidem*, p. 62.

aceste sisteme pot, de asemenea, renaște când își recapătă agenți și vehicule, cum a fost cazul Renașterii sistemelor greco-romane.

În activitatea teoretică prin care Sorokin aduce o contribuție de seamă la cercetarea sociologiei culturii ca știință se manifestă și unele limite. Una dintre acestea constă în modul de a concepe cultura ca fiind externă societății și nu integrată acesteia. Se ajunge astfel la conceptul de sistem socio-cultural în care societatea este ansamblul agenților, iar cultura este ansamblul sensurilor și al suporturilor acestora (vehicule). Asupra acestei limite vom reveni mai extins în capitolul referitor la dinamica socială a culturii (sociodinamica) ⁴⁵.

O altă limită a concepției sale este considerarea unui sistem social cultural global, neistoric. Toate societățile istorice concrete cunosc, după P. Sorokin, aceleași moduri de integrare (după aceleași legi) a componentelor culturale în sistemul socio-cultural, aceleași tipologii culturale posibile (ideationale și senzualiste). Totuși, culturile sunt puternic marcate, determinate de societățile istorice în care s-au dezvoltat și funcționează. Mai mult, culturile au un caracter național, ceea ce reflectă relația directă dintre o cultură, dintre legile culturii (structurii și genezei sale) și experiența istorică a unui popor prin intermediul claselor sale, grupurilor și epocilor istorice date.

Credem că unul dintre sociologii cei mai reprezentativi în ceea ce privește înțelegerea relației dintre o cultură și societatea în care se formează, dintre o cultură națională și influențele externe în procesul formării sale este Garabet Ibrăileanu. Prezentarea concepției sale în acest context este absolut necesară pentru a putea să desprindem, în continuare, dimensiunile sociologice ale conceptului de cultură. Cu aceasta, intrăm în prezentarea contribuțiilor românești la constituirea unei sociologii a culturii.

45 Pitirim H. Sorokin, *Society, Culture and Personality*, Harper, New-York-London, 1947; A. Cuvillier, *op. cit.*, tome I, p. 67-69

3.

CONTRIBUȚII ROMÂNEȘTI ÎN ABORDAREA SOCIOLOGICĂ A CULTURII

3.1. PRIMELE ABORDĂRI SOCIOLOGICE ALE FENOMENULUI SOCIAL ÎN ȚARA NOASTRĂ

Spiritul revoluționar democratic românesc în cultură se reflectă în mod deosebit în operele lui Bălcescu, care realizează o profundă analiză sociologică a fenomenului social din țara noastră. Ideea de revoluție se leagă la el de conceptele de revoluție culturală, progres cultural, libertate culturală, acțiune și proces cultural. Toate acestea, întemeindu-se pe ideea de revoluție continuă, care dă expresie lanțului de revoluții de la începuturile dezvoltării istorice a omenirii. „Misia istoriei este de a ne arăta, a ne demonstra această transformare continuă, mișcare progresivă a omenirii, această dezvoltare a sentimentului și a minții omenești, sub toate formele dinlăuntrul și dinafară, în timp și în spațiu”⁴⁶.

Nicolae Bălcescu reușește să realizeze legătura dintre cultură și revoluție, dar să și explice relațiile de complementaritate dintre cultură și revoluție, cultură și societate, cultură și istorie, cultură și națiune, stare culturală și stare economică. Devine astfel posibilă o regândire a evoluției instituțiilor și așezămintelor de cultură din România, ajungându-se la concluzia că împlinirea românului, *ca ins, cetățean* și *națiune* se poate face printr-o *revoluție națională*.

Mihail Kogălniceanu, un alt mare gânditor român modern care a abordat, și sub aspectul sociologic, problema spiritului critic în istoriografia română modernă, probleme de metodologie a istoriei, culturii și civilizației, considera, la fel ca Bălcescu, că modernizarea culturii române nu-i posibilă fără modernizarea bazelor economice

⁴⁶ Nicolae Bălcescu, *Românii supt Mihai-Voievod Vireazul*, Editura Minerva, București, 1970, p. 14.

ale societății, că civilizația unui popor, legată de dezvoltarea lui socială, nu poate fi, în primul rând, decât *civilizația națională*. În cuprinsul acesteia el deosebește o civilizație sănătoasă, expresie a tradiției pozitive a poporului, a datinilor și a moravurilor sale statornice, a limbii, religiei și conștiinței civice, precum și o civilizație falsă, motivată doar prin aparența progresului și a proverbelor goale, care nu-și găsesc cuprins real în temeliile social-economice ale unui popor și nici în tradiția lui istorică pozitivă. Civilizația sănătoasă exprimă spiritul vremii și orientează conștiința publică spre luminile și trebuințele reale ale epocii, pe când cea falsă este o „civilizație” nominală, care amăgește spiritele și aduce pagube reale progresului istoric.

Critica „formelor fără fond” o teorie a unității dintre formă și fond – se întregește, în considerațiile lui Titu Maiorescu, printr-o teorie a „fundamentului dinlăuntru” (care arată condițiile trecerii culturii naționale la mărimea culturii universale) și printr-o teorie a autonomiei valorilor (care arată modul cum este posibil accesul culturii române spre universalitate), alcătuind împreună teoria construcției culturale în țările rămase în urmă din punct de vedere social-economic și spiritual, spune cineva.

Eugen Lovinescu socotește că meritul cultural al lui Maiorescu este „epocal”. „Disociind estetica de noțiunile parazitare, oricât ar fi fost ele de generoase și de folositoare în alte privinți, el a eliberat literatura de ipotecile ce se pusese în acea vreme asupra conceptului frumosului, privit în sine, ca obiect unic de preocupare a artei”.

Mihai Eminescu este un adept al criticii „forme fără fond”, considerând că introducerea formelor burgheze de cultură apuseană nu a putut suplini lipsa de cultură solidă a poporului. O idee importantă în opera lui Eminescu cu privire la dezvoltarea culturii și civilizației constă în aceea că ele trebuie să se întemeieze pe muncă. „Golul nostru intelectual setos de civilizație a primit, fără control, fără cântărire, idei și bune și rele, și potrivite și nepotrivite, că

națiunea întreagă, cu prea puține excepții, nu vedea că niciodată o vorbă nu poate înlocui o realitate, că niciodată fraza culturii nu e echivalentă cu munca reală a inteligenței și mai ales cu întărirea propriei judecăți, care e cultura adevărată, că niciodată fraza libertății nu e echivalentă cu libertatea adevărată, care e facultatea de a dispune de sine însuși prin muncă și prin capitalizarea muncii. Nu o utopie, o mie de utopii populau capetele generației trecute, care-și închipuiau libertatea fără muncă, cultura fără învățătură, organizația modernă fără dezvoltare economică analogă⁴⁷. În scrierile sale social-politice, civilizația (suma cunoștințelor teoretice și aplicate) trebuie să fie *națională*, întemeiată pe *muncă* și *economie*, să facă posibilă dezvoltarea *omnilaterală* a personalității și să smulgă universului orb și mut tainele sale, punându-le în slujba *națiunii*.

Un sociolog și istoric de seamă al culturii, care a încercat să sintetizeze aporturile teoretice privind elaborarea conceptului „criticii culturale” în raport cu „formarea României moderne” a fost Garabet Ibrăileanu. În concepția sa regăsim un principiu de bază al sociologiei științifice a culturii: acela de a trata o cultură în istoricitatea ei, în contextul istoric al relațiilor sale cu un tip istoric de societate, în raport cu influențele exercitate asupra sa dinspre alte culturi și cu mecanismele preluării acestor influențe. Aceste mecanisme constituie, la Ibrăileanu, „spiritul critic” în cultură. El a fost primul care a analizat aporturile teoretice în raport cu o problemă: aceea a „criticii culturale”. În acest mod el reia, în cadrul unui sistem, preocupările anterioare de a ridica la „conștiință de sine” tendințele imanente ale culturii românești moderne în mersul acesteia spre autorealizare. Nu există – arată criticul – creștere culturală fără critica formelor și a influențelor în curs de asimilare. Tezele sale privind geneza civilizației moderne românești („cultura națională”) sunt următoarele:

47 M. Eminescu, *Opere*, vol. III, ediție îngrijită de prof. Ion Crețu, Cultura Românească, București, 1938-1939, p. 291.

- Influența apuseană și creșterea culturii românești naționale „sunt două fenomene concomitente”⁴⁸;

- Această influență și-a avut momentele ei;

- Muntenia face opera de adaptare a formelor social-politice ale Apusului, iar Moldova, opera „de adaptare a culturii apusene la sufletul românesc”, și aceasta întrucât Moldova, prin curentul poporan și prin curentul polonez, are deja o tradiție culturală;

- Prezența în Moldova a unei tradiții culturale, suprapunerea, peste ea, a curentului francez în secolul al XIX-lea, pe baza curentului poporan, permite formarea în această arie a „spiritului critic” care selectează influențele apusene și astfel prezidează opera istorică de formare a „culturii naționale Românești”.

În spiritul concepției lui G. Ibrăileanu, principalele momente istorice ale formării culturii naționale românești sunt: *după primul moment al „criticii culturale” - pașoptismul* - urmează o *perioadă în care apare un tip al criticii de tranziție*, „amestec de curente contradictorii” - reprezentat de Gh. Asachi. Acesta exprimă o primă încercare de sinteză a tendințelor contradictorii, îmbrățișând, în același timp, toate curente și niciunul⁴⁹. El apare ca o colecție de tendințe contradictorii. După această perioadă a „criticii de tranziție”, urmează momentul „Junimii”, până la 1880.

Momentul Junimii este relevant în special prin perioada maioreșciană de „critică a culturii”, în care se dezvoltă aporturile lui Titu Maiorescu: *Scrierea limbii române* (1866); *Poezia română* (1867); *Observări polemice* (1869); *Dirrecția nouă* (1872); *Beția de cuvinte* (1873); *Răspunsurile Revistei contemporane* (1873); *în contra neologismelor* (1881). După acest moment, arată G. Ibrăileanu, Maiorescu însuși conștientiza „scăderea trebuinței unei critici generale”. („în proporția acestei mișcări literare și științifice scade trebuința unei critici

48 G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, în *Opere*, vol. I, Editura Minerva, București, 1974, p. 13.

49 G. Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 44.

generale"). „Din momentul în care se face mai bine, acest fapt însuși este sprijinul cel mai puternic al direcției adevărate”⁵⁰, când, formându-se o cultură românească, menționează G. Ibrăileanu, Eminescu și Caragiale au fost posibili, iar critica, din jandarm al culturii, ca mai înainte, devine analistă.

După ce evidențiază deosebirile generale dintre critica pașoptistă și critica junimistă, Ibrăileanu arată că reacția critică a pașoptiștilor traduce „cauze adânci sociale și nu simplu contact cu Apusul”⁵¹. Acești critici (pașoptiști și prepașoptiști) sunt constituționaliști liberali din pricina împrejurărilor din țară și din epoca în care trăiau și luptau. Reacția critică împotriva *Regulamentului* („constituția oligarhică impusă de ruși”) este reacția împotriva unei forme ce antrena tendințe de deznaționalizare, jafuri, înapoieri, „umilirea din țară” (deplânse de un „Constantin Radovici din Golești în 1828”).

Aceasta este până la un punct lupta generației de la 1848. Dar iată că în dinamismul socio-cultural se manifestă tendințe ce acționează în contra manifestării „criticii culturale”. Acestea țin deja de *biruința „formelor liberale”*. Legile „noii stări” lucrând, „boiernașii au continuat să decadă, stârnindu-li-se acum drept concurent o clasă nouă, burghezia”⁵², „negustorii mici și meseriașii români au fost distruși în noua organizare a țării”; „numai burghezia, creată în parte de stat, ajutată de el a se întări, a fost mulțumită”. „Profesiunile liberale și funcționarii au fost și ei mulțumiți, căci erau o clasă creată din noua stare de lucruri”.

Așadar, mai toate cauzele care făcuseră pe A. Russo și ceilalți să fie constituționaliști liberali acum nu mai erau⁵³. Analiza sociologică a lui G. Ibrăileanu arată cât de repede a „lucrat noua stare” (legile economice), așa încât constituția liberală („forme noi, liberale”) a fost

50 G. Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 45.

51 *Ibidem*, p. 57.

52 *Ibidem*, p. 60.

53 *Ibidem*, p. 70.

deconspirată, dezvăluită în resorturile ei de apărătoare a burgheziei. Procesul a durat circa 40 de ani (după Ștefan Zeletin a durat mai mult și a avut alte mecanisme). Până la acest moment însă critica culturală se desfășoară prin acțiunea culturală a junimiștilor, dintre care relevanți ar fi G. Ibrăileanu, C. Negruzzi, Vasile Alecsandri, Titu Maiorescu însuși și Alexandru Odobescu, ca sinteză între „junimism și pașoptism”.

Dualismul criticii culturale și semnificația sa. „Spiritul critic” - mecanism de selecție a influențelor culturale. Tendința critică a *Junimii* pare a se reduce la o tendință de modernizare culturală moderată („Junimismul era pe atunci - în vremea lui C. Negruzzi, **n.n.** - moderantism (...); mai târziu după introducerea constituției liberale, moderantismul acesta va fi reacționarism”⁵⁴). Oricum, „Junimismul a avut pretenția că asistă, ca conștiință, la fenomenele politice, sociale și culturale și că le definește din punct de vedere obiectiv. Pretenția de conștiință - oglindă este nefondată, căci junimiștii au reprezentat și ei un ideal, un fapt, un fenomen”.

La trăsăturile de continuitate cu „vechea școală critică” - „lupta împotriva înnoirilor lingvistice” - junimiștii dezvoltă trăsături noi ale criticii culturale și anume „lupta împotriva formelor sociale și politice noi”. În aceste noi probleme Ibrăileanu nu le mai dă dreptate, deși ele erau, în parte, îndreptățite.

Dualismul criticii junimiste - traducând dualismul între elementele de continuitate cu critica pașoptistă și noile trăsături ale criticii junimiste - s-ar exprima plenar, după Ibrăileanu, în personalitatea lui Vasile Alecsandri, în care „s-au luptat două tendințe: *tendințe de înnoire, de reformare și tendințe de conservare*, care au rămas întotdeauna antagonice”. Tipurile literare din opera sa dramatică ar exprima tocmai jocul celor două tendințe ale personalității sale. Este meritul lui Ibrăileanu de a fi autorul primei încercări reușite - în calitate de concepție și

⁵⁴ G. Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 68.

sistem încheiat - de sociologie a formelor culturale, realizată pe baza utilizării acestor forme, cum este literatura, ca documente pentru analiza tendințelor dinamicii socio-culturale, a procesului de „formare a României moderne”, dar, se poate adăuga, critica sa contra „Junimii” nu este în întregime îndreptățită.

Delimitând între formele culturale și cele social-politice, Ibrăileanu se consideră implicit continuatorul vechii școlii critice din Moldova. În planul mecanismelor, el consideră că procesul de asimilare a formelor culturale apusene este mediat de spiritul poporan, iar procesul de asimilare a formelor social-politice apusene de spiritul istoric. Ca atare, în planul definițiilor el îngustează oarecum conceptul criticii culturale. El consideră întregul registru de forme ca fiind legitime, cu condiția de a fi selectate.

Procesul criticii culturale s-ar reduce deci la mersul selecției. Formele sunt legitime întrucât au fost legitimate prin procesul istoric al asimilării selective și deci al „românizării”. În fond, G. Ibrăileanu îngusta, în definițiile sale (deci în raport cu problematica pusă) modul de înțelegere a criticii culturale.

Agentul istoric care dirija procesul asimilării îi apare ca fiind nemijlocit agent cultural, când de fapt acesta putea să fie și agent al „deculturației”, așa cum marea boierime fusese, în epocă, agentul unei „forme introduse” prin Regulamentul Organic. Pentru el, actul asimilării era un criteriu suficient al legitimării formelor asimilate, ignorând că acestea, odată asimilate, își au ele însele dinamica lor, putând fi scoase din procesul autorealizării culturale și subordonate intereselor înguste ale clasei dominante.

Reputatul critic literar și sociolog considera că cele două curente, prezente încă la 1848, „moderații”, cu I. Heliade în frunte și „revoluționarii”, cu C.A. Rosetti și I.C. Brătianu⁵⁵, evoluează contradictoriu, unul către partidul conservator și altul către cel liberal, acesta din urmă

55 G. Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 68.

ducând mai departe tendințele revoluționare, de schimbare. În realitate, cele două tendințe au evoluat deopotrivă spre o politizare și deculturalizare, adică spre desprinderea de formele culturale și spre transformarea acestora în simple mijloace și mecanisme ale suprastructurii dominante. El vede în prezența unei „școli a criticii culturale” mecanismul care garantează asimilarea influențelor străine în conformitate cu spiritul unui popor. Pe de altă parte, odată asimilate, aceste forme și influențe capătă legitimitate în planul culturii receptoare. De aceea, Ibrăileanu considera că spiritul critic în epoca liberalismului nu mai putea să funcționeze, că acesta încetase în 1880, dar socotea că opera fusese încheiată. De fapt, opera nu fusese încheiată și nici nu este încheiată vreodată, iar în perioadele de colaps ale spiritului critic se produc fenomene „deculturative”. Influențele nu mai sunt asimilate în formele sociale, ci sunt folosite împotriva formelor locale. Căci orice formă culturală este forma simbolică de luptă și de protecție împotriva perturbațiilor lor, a zgometelor, a distorsiunilor. Or, odată ce spiritul critic de selectare a evenimentelor nu mai poate opera, cele două registre, cel al formelor locale și cel al formelor introduse, intră în luptă. Formele externe apar drept „contracultură” în raport cu cele interne. Aici stă valoarea criticii maioresciene, a lui Maiorescu, Alecsandri, Eminescu, Slavici și Caragiale, așa putem înțelege ideea organicității formelor cu fondul în opera acestora. I.L. Caragiale a rostit foarte clar cum anume „Statul tânăr, înființat după împrejurări, are grabnică nevoie de o societate. Statul improvizat, în loc de a fi formă de echilibru a forțelor sociale la un moment dat, caută să fie fondul și izvorul născător al acelor forțe”, și tot aici: „această lume de strânsură (clasele de sus) mișună aici deasupra unui element etnic hotărât”. „Sub tot acest Babel există o limbă românească, care-și are geniul ei; sub toată această vâltoare, vecinic mișcătoare există un popor statornic, care-și are calitățile și defectele lui specifice, bunul lui simț, o istorie plină de suferințe, nevoi, simțuri și gânduri

proprii”⁵⁶.

Dacă G. Ibrăileanu a avut meritul istoricizării conceptului de cultură, al dezvoltării mecanismelor sociologice de formare a unei culturi naționale moderne, abia odată cu acțiunea școlii sociologice de la București sunt cercetate sociologic înseși fundamentele acestei culturi naționale.

O concepție sociologică a culturii naționale în raport cu producțiile sale, la toate nivelurile societății, cu dinamica sa socială complexă și, mai ales, în raport cu cele două paliere ale realității sociale – statul și națiunea – este dezvoltată de conducătorul acestei școli, Dimitrie Gusti.

3.2. CONCEPTUL DE CULTURĂ LA D. GUSTI.

CONTRIBUȚIILE ȘCOLII SOCIOLOGICE DE LA BUCUREȘTI

Una din contribuțiile remarcabile ale sociologiei românești la elaborarea unei teorii și metodologii sociologice de abordare a culturii este cea a sociologului Gusti și a școlii întemeiate de el. O serie importantă dintre contribuțiile sale, atât pe linia definirii conceptului de cultură (teorie), cât și pe linia concepției privind *cercetarea (metodologia)* și *acțiunea culturală (practica)*, ni se par a fi pe deplin valabile și azi, putând a fi reîncorporate unei teorii și practici de cercetare și acțiune în domeniul culturii. Unul dintre primele aspecte notabile ale gândirii sociologului român este acela după care „teoria și politica culturii” trebuie privite într-un același sistem de cunoaștere și acțiune. El socotește necesar să operăm acele distincții în înțelegerea conceptului de cultură, care să permită utilizarea teoriei în scopurile acțiunii. Reamintim că în înțelegerea conceptului de „realitate socială” se operează o distincție între nivelul condițiilor potențial-substanțiale ale acțiunii (voința socială), nivelul relațional-fenomenologic al realității sociale (unități, relații și procese sociale) și nivelul

56 I. L. Caragiale, *Politică și cultură*, apud G. Ibrăileanu, *op. cit.*

manifestărilor efective ale societății, ajungându-se la cunoscuta formulă gustiană:

V (voință) + C (adre) = M (anifestări)

De fapt, această distincție dezvăluie o concepție acționalistă, în baza căreia trebuie să distingem între aspectul „acumulat” al realității sociale și aspectul „actualizat” al acesteia. Ne dăm seama că această deosebire reapare și în definirea conceptului de cultură, pentru care Gusti propune trei niveluri analitice.

a) *nivelul care exprimă aspectul „acumulat”* al culturii, exprimat prin „cultura obiectivă și care reprezintă un sistem de bunuri care formează stilul unei epoci⁵⁷ (un cod, o poezie, o melodie, un cult religios etc.). Sensul de „obiectiv” aici redă sensurile de „obiectual” și, totodată, de „acumulat”;

b) *nivelul regulativ* - interacțional al culturii, exprimat prin conceptul de „cultură instituțională”, care reprezintă „totalitatea regulilor pe care instituțiile sociale le alcătuiesc la un moment dat, cum ar fi statul, biserica, obiceiurile, organizările economice...”⁵⁸;

c) *nivelul „actualizat” sau „socializat”* al culturii, exprimat prin conceptul de „cultură personală”, care reprezintă „un proces de veșnică mișcare și devenire”; ea este atitudinea personală față de opera de cultură, adică raportul trăit, viu, de activitate între persoana de cultivat și valoarea de cultură. Între cultura obiectivă și cultura personală se stabilește un raport care este cel de „circulație socială”.

„Iată deci cele două mari laturi ale aceleiași probleme: cultura creatoare și cultura asimilată (s.n.), care formează, cum am văzut, unul și același circuit social (s.n.). Creația circulă, pentru ca, odată asimilată, să devină, la rândul ei, condiția unei noi creații ș.a.m.d.”⁵⁹. Numai într-un atare context se poate cerceta „funcția și

57 D. Gusti, *Opere*, vol. III, partea I. Editura Academiei, București, 1970, p. 183-187.

58 *Ibidem*, p. 188.

59 *Ibidem*, p. 213.

forța socială a inteligenței”, a procesului creației. Prin urmare, se consideră creația și circulația bunurilor culturale aspecte ale unuia și aceluiași proces sociologic, care este, în esență, procesul social-dinamic al culturii. Socialul însuși apare aici dublu întemeiat: în raport cu „lumea existențială” („relațional-fenomenologică”) și cu „lumea suprareală”, valorificată. „Omul este cetățeanul a două lumi sociale: al unei lumi reale, existențiale, în care se încadrează, cauzal și funcțional, prin unități sociale, și al unei lumi suprareale, valorificate, de scopuri și valori, adică al unei lumi nu cum este ea, ci cum ar trebui să fie. Omul participă astfel la realul prezent, dar și la realizarea unui nou real”⁶⁰.

Cu aceasta atingem problema totalității, care și ea este interpretată dualist. Pe de o parte, Gusti se referă la un sistem al interdependențelor în care legea fundamentală este aceea a *paralelismului sociologic și care este întemeiat pe sistemul interacțiunii, ducând la efectele tipice numite procese sociale și dezvoltare socială (tipuri de evoluție socială)*. Pe de altă parte, el prezintă o altă ordine, cea a „socializării voinței”, adică a „valorizării scopurilor”. („Fiecare stabilire de scopuri cuprinde un moment de apreciere, de valorizare, fiecare stabilire de scopuri este în același timp o stabilire de valori”).

În ce constă specificul acestei integrări prin valorizare? „Scopul valorizat nu este niciodată izolat, el este condiționat național, religios, economic, într-un cuvânt este condiționat social, căci face parte integrantă dintr-un imperiu de scopuri și valori, dintr-un sistem de scopuri și valori care se referă la familie, națiuni, epoci istorice, la umanitatea însăși”. Cu această idee, D. Gusti atinge problema weberiană a raționalității scopurilor și a raționalității instrumentale.

În ceea ce privește scopurile, acestea sunt relative; ceea ce este specific dinamicii sistemului suprareal este direcția de valorizare, care este expresia interacțiunii dintre sistemul interacțiunii sociale și sistemul scopurilor

și valorilor.

Sistemul suprareal se schimbă, întrucât se schimbă direcția de valorizare, iar aceasta se schimbă în raport cu sistemul interacțiunii sociale, al unității sociale, adică cu „structura socială” însăși. În sensul acesta, „scopurile naționale sunt un produs al timpului nostru”.

Pe de altă parte, ceea ce aduce sistemul suprareal în lumea reală sunt manifestările, care produc ceea ce Gusti numește „*cultura obiectivă*”, „instituțiile unei epoci”, precum și *cultura personală*.

Deci, „societățile concrete formează tot atâtea unități sociale, adică asociații de indivizi legați prin relații obiective și printr-un principiu de organizare, care formează structura socială”⁶¹.

Caracteristici ale unităților sociale sunt:

a) o „realitate în continuă devenire” (ceea ce denumim „proces social”); unitatea socială „se desfășoară fenomenologic într-o mulțime de activități sau manifestări”; unitățile sociale sunt diverse. Astfel, „clasificăm unitățile sociale în comunități, instituții și grupări”; comunitățile: integrarea completă a indivizilor, „supunerea față de voința colectivă, obiceiuri și interesul comun”, „familia și națiunea”; „b) instituțiile: „natura exterioară și constrângătoare față de indivizi”; „statul”; c) grupările se caracterizează prin caracter liber și contractual: asociații comerciale, cercuri etc.

În *Principiile unui sistem de sociologie, etică și politică*, D. Gusti își expune succint concepția cu privire la cele trei niveluri de întemeiere a sociologiei:

a) *nivelul antropologic*: definirea naturii umane;

b) *nivelul acționalist-relațional*, propriu-zis sociologic: definirea acțiunii sociale și a unității sociale;

c) *nivelul etico-politic și juridic*.

Pe analiza dinamicii elementelor naturii umane se întemeiază un concept al acțiunii sociale, care este circumscris întemeierii afective și intelectual-teleologice a acțiunii. Astfel, componenta voluntară și cea afectivă

comportă combinațiile societate în mod aprioric.

În felul acesta, închegarea primei forme sociale: unitatea socială, poate fi urmărită la nivel antropologic-sociologic, care ne prezintă combinațiile aprioric posibile între componentele voinței sociale (afective și intelectuale).

Tot la acest nivel se explică și caracterul diferențial al acțiunii și, corespondent ei, al unității sociale constând din cele două tipuri de activități: *economice* și *spirituale*. Nevoia de ordonare a părților implică apariția celorlalte două componente regulative: *morale* și *politice*. Altfel, conceptul de acțiune socială este întemeiat de Gusti la nivelul antropologico-sociologic, în cadrul istoriei naturii umane. La acest nivel se face saltul în nivelul teoriei sociologice propriu-zise, cea acționalist-relațională, context în care se arată cum din interacțiunea indivizilor apare diferențierea unităților sociale și diviziunea socială a muncii (care se întemeiază pe unitatea în diversitate a naturii umane argumentată la nivelul „antropologiei sociologice”).

Din acest moment existența unei teorii sociologice devine legitimă și se separă de antropologie; ea este o știință a „sistemului acțiunii sociale”, care determină structura acțional-socială, diferențierea unităților sociale în „comunități”, „instituții” și „grupuri sociale”.

Structura socială apare astfel definită ca:

a) *sistem de acțiune inter-individuală* structura unității sociale de un tip anume;

b) *sistem de relații*, interdependențe între unități.

Schimbarea structurii inter-individuale este procesul social; acesta duce indirect și la schimbarea relațiilor între unități. „Prin schimbarea structurii în timp, datorită, pe de o parte, indivizilor sau împrejurărilor din afară, pe de altă parte, contactului cu alte unități sociale, se obține o transformare treptată a unității, ceea ce numim proces social”⁶².

Deci, savantul român se îndrepta spre o tipologie a

structurilor și a proceselor sociale, spre o investigație care să treacă de la cercetarea unităților în sine (monografie sociologică) la cercetarea relațiilor dintre unități, zonale sau regionale, care să dea astfel o tipologie a proceselor sociale.

O altă dimensiune a cercetării sale și a sistemului său este aceea a *relației dintre lumea scopurilor și valorilor și lumea reală, a sistemului de interdependență*. În acest cadru, Gusti vorbește despre un al treilea nivel al cercetării sociologice, *prospectivismul sociologic*, adică despre relația dintre sistemul unităților și sistemul scopurilor și valorilor care constă în direcția de valorizare. Direcția de valorizare reprezintă modul de adaptare a scopurilor la sistemul interacțiunii și al condițiilor. Din acest mod de adaptare între lumea culturii și societate (sistemul unităților sociale) se naște cultura obiectivă, instituțională și personală, care constituie expresia celor trei niveluri de interinfluențare (între totalitatea socială și totalitatea culturală, între unitățile sociale și categoriile de scopuri și valori, între indivizi și idealul etic). La confluența lor apare *personalitatea ca sinteză a idealului etic cu cea mai mare voință*. Or, voința este condiționată de caracteristicile unităților sociale, iar idealul etic de sistemul scopurilor și valorilor. La acest nivel începe *domeniul eticii și politicii*.

Dualismul teoriei gustiene dezvoltă o direcție de integrare sociologică a problemelor mișcării sociale cu problema personalităților, în sensul că, după el, tipul evoluției este efectul sistemului de interacțiune a indivizilor. De exemplu, acolo unde acțiunea e pasivă, avem evoluție staționară etc. Deci, tipul personalității poate fi explicat în raport cu tipul mediilor transformatoare. Și atunci avem politicul și eticul integrat sociologiei. Deci, D. Gusti ne prezintă foarte clar, în corpul teoriei sale, direcția de evoluție a acestei teorii însăși: *ea urma să atingă o integrare a eticului, politicului și antropologicului într-o teorie sociologică globală adaptată specificului istoric al națiunii române*.

Cum se realizează raportul de valorificare? În două moduri practice, susține Gusti: a) unul este acela al creării personalității sociale, b) celălalt este cel al creației (valorilor) culturale dobândite prin activitatea personalității umane.

Aici dualismul teoriei gustiene funcționează iarăși din plin: pe de o parte, avem acțiunea practică de ierarhie a scopurilor în structura personalității și a creației culturale; pe de altă parte, avem o condiționare a voinței de către structurile sociale și de către tipurile de evoluție socială („perspectivismul” sociologic).

Această concepție sociologică militantă asupra culturii crease deja cadrul analitic de prefigurare a unei strategii a acțiunii culturale. Pentru elaborarea acesteia se cere lămurit celălalt concept sociologic al teoriei culturii, și anume cel de „cultură a poporului”. Prin elaborarea acestui concept teoria gustiană capătă funcții nemijlocit transformatoare, active. Din definirea conceptului reiese deosebirea dintre sociologia culturii, ca știință, și abordările sociologizant-vulgarizatoare ale culturii.

De la început trebuie făcută distincția între *cultura poporului* și așa-zisa *cultură generală*. Cultura generală este fantoma unei culturi răspândite în mod egal în fiecare ins al poporului, este *gândul prietenesc și filantropic de a înfrupta poporul cu valorile culturale ale timpului (s.n.)*. Este așa-zisa „popularizare” a științei, adică „străduința de a feri poporul de o prea mare încordare spirituală” și a-i da „cultură” cu lingurița fără să observe, fără să știe, cu abilități și stratageme (...). „Poporul” este înțeles de acești *filantropi culturali (s.n.)* aproape în sensul pitoresc, cum a încercat să-l caracterizeze cinismul satiric al lui Voltaire. „Poporul - afirma Voltaire într-una din scrisorile sale - va fi întotdeauna prost și barbar... oamenii sunt boi, care au nevoie de un jug, de un bici și de fân”, în categoria fânului ar intra, între altele, după Voltaire, și „cultura... filantropică”⁶³.

„Cultura poporului nu este această concepție

învechită a culturii populare, ce domnea pe vremuri absolutiste despre popor”⁶⁴.

„Cultura poporului nu se poate deduce simplu din „cultura generală”, ci din trebuințele poporului”. Deci, acțiunea culturală constă în a raporta valorile culturale la nevoile poporului și, concomitent, în a „deștepta trebuințe spirituale superioare celor existente”. „Așadar, înainte de a purcede la cultivarea poporului, poporul trebuie cunoscut”⁶⁵. Rostul culturii poporului este transformarea sa din „unitate biosocială” în acțiune, ca „unitate a spiritului social”.

Dacă prin cultură se înțelege un „raport de intensitate a omului cu bunurile culturale”, atunci e clar că o cultură nu se poate dăruia, nici mijloci direct. Ceea ce se poate mijloci și dăruia este numai materialul de cultură, deci cunoștințele, valorile de artă ș.a.m.d., care pot avea însemnătate numai în măsura în care omul le poate transforma în valori personale de cultură.

În felul acesta, pentru Gusti, adevăratul concept sociologic este acela de „cultură națională”, care are atât un sens structural (tipuri de valori și niveluri de funcționare), cât, mai ales, unul dinamic, activ, adică de totalitate a proceselor care au drept scop să formeze comunitatea și conștiința națională.

În aceste procese se desprinde agentul creator de cultură (națiunea și forțele sale cultural-creatoare), organizatorul valorilor și proceselor culturale naționale care este „statul cultural”, „inițiatorul unei politici culturale” și „agentul” de cercetare și cunoaștere a stării reale a „culturii poporului” care permite „clădirea” culturii pe „specificul național”, ce trebuie cercetat prin metoda „monografiei sociologice”.

Se impune, în acest context, preocuparea profesorului D. Gusti pentru organizarea culturii la nivel național, concepția sa cu privire la *Institutul de stat al culturii* prezentând și astăzi interes (fig. 1).

64 Ibidem.

65 Ibidem.

Prin urmare, teoria sociologică a culturii trebuie să dezvolte o concepție a culturii ca sistem dinamic ce cuprinde: *subsistemul creației naționale a culturii; subsistemul circulației și asimilării bunurilor create și acumulate; subsistemul organizării și conducerii procesului cultural; subsistemul cercetării stării reale a culturii poporului*. Așa cum se exprimă D. Gusti, principiile care vor trebui în mod necesar să stea la baza unei politici de stat a culturii (...) nu pot fi decât acestea:

1. Nu se poate despărți cultura superioară, creatoare, de cultura poporului;

2. Cultura nu se poate impune de sus, (...) ea trebuie să trăiască într-o atmosferă de libertate, spontaneitate și specificitate națională (fiind o chestiune personală);

3. Cultura trebuie clădită pe specificul național, care trebuie cercetat prin metoda monografică sociologică.

4. Instituțiile de stat, care-și asumă răspunderea organizării culturii naționale, vor trebui să aibă autonomie;

5. Aceste instituții nu pot avea drept scop crearea culturii, ci numai crearea condițiilor prielnice de dezvoltare a ei, descoperind, stimulând și organizând colaborarea tuturor elementelor culturale ale țării (...);

6. Oricât de perfect ar fi organizată cultura, ea nu va avea valoare și viitor decât prin elementele chemate s-o conducă și s-o înfăptuiască. *Cum vor fi aceste elemente, așa va fi și instituția*.

O contribuție de seamă la definirea culturii sub aspect filosofic, istoric și sociologic a avut, în istoria culturii românești, și Lucian Blaga. În concepția sa, definirea culturii este prezentată în strânsă legătură cu definirea omului: „Odată cu omul s-a ivit în cosmos subiectul creator în accepția deplină a termenului”⁶⁶. La Blaga ideea de cultură nu se explică și nu se concepe decât legată de ideea de om.

Elemente ale unei definiții sociologice minimale a culturii. Din prezentarea unor concepții sociologice,

⁶⁶ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1944, p. 510.

străine și românești, asupra culturii se pot trage câteva concluzii cu privire la o încercare de definire sociologică a conceptului de cultură și anume:

a) teoria lui E. Durkheim demonstrează că nu putem vorbi despre culturi în general fără a pune în lumină un mecanism social și, deci, istoric particular al culturilor, în speță „densitatea dinamică” a societăților, de care am văzut că depinde tipul cultural al societății;

b) teoria lui P. Sorokin este o ilustrare pentru teza caracterului ireductibil al culturii în raport cu societatea și cu natura (domeniul „vehiculelor”), în măsura în care aceasta este relevant raportată la cultură;

c) teoria lui G. Ibrăileanu arată că în constituirea culturilor naționale nu se poate face abstracție de cultura influențelor sau culturile de contact și – ca atare – pune în lumină mecanismul de asimilare a acestor influențe („*spiritul critic*” în cultură);

d) teoria lui D. Gusti dezvoltă un model al culturii care constă în unitatea procesului de creație cu procesul de circulație al culturii în raport cu un sistem de condiții, acestea referindu-se la cunoașterea proceselor culturale, la organizarea și conducerea lor (politica culturii). Pe această bază putem considera că conceptul sociologic de cultură se referă la sistemul dinamic al culturii naționale, care cuprinde *un subsistem al culturii acumulate* („cultura obiectivă”), *un subsistem al circulației culturale* („sociodinamica culturii”), *un subsistem al organizării și conducerii culturale* și *un subsistem al cunoașterii proceselor culturale*.

Subsistemul dinamicii culturale se referă la: „influențele culturale” și „procesul de asimilare și socializare culturală” care este un proces de „moștenire culturală”.

Din *subsistemul organizării și conducerii culturale* fac parte: *politica culturii* (sistemul deciziilor privind dinamica socială a culturii) și *instituțiile culturale* (cultura instituțională).

În subsistemul cunoașterii culturii intră: cunoașterea

sociologică a culturii; cunoașterea specializată a componentelor culturii (muzica, literatura, folclorul etc); cunoașterea interdisciplinară a culturii în cadrul unei „științe a națiunii”.

Unitatea dintre subsistemul acțiunii culturale (politica culturală) și cunoașterea interdisciplinară a culturii este baza unei „pedagogii a națiunii”.

3.2. SISTEMUL CONCEPTUAL ȘI INSTITUȚIONAL AL FUNDAȚIEI „ROMÂNIA DE MÂINE”.

UN NOU MODEL DE APLICARE ȘI EXPRIMARE A VALORILOR SOCIOLOGIEI ROMÂNEȘTI A CULTURII

Concepția și valorile sociologiei culturii aplicate de către *Fundația „România de Mâine”* se întemeiază pe deviza marelui sociolog și patriot român Dimitrie Gusti „Pro scientia et patria”, în strânsă corelație cu cerințele vremii de azi și mai ales ale celei de mâine. Totodată, în concepția noastră sociologică, se reînnoadă principiul românității în marginile valabilității valorilor (Principiul „naționalității în marginile adevărului”), descoperit de Mihai Eminescu în scrierile lui Titu Maiorescu și aplicat de el însuși în scrierile social-politice, cu principiul cunoașterii și acțiunii sociale care, trecând printr-un subsistem etico-juridic și politico-normativ, prin premisele refondării unei „noi pedagogii a națiunii”, în condițiile noilor realități geopolitice din Europa și din lume, ar promova, fără echivoc, pe baze obiective, problemele și interesele naționale ale României.

Definiția culturii, dată în acest volum, desemnează sumar totalitatea valorilor materiale și spirituale ale omenirii ajunse pe un anumit prag al dezvoltării, produse ale cunoașterii și acțiunii umane... De menționat că, potrivit teoriei valorii a lui Petre Andrei, valorile din cultura națională sunt parte componentă a culturii universale numai dacă primesc apreciere ca valabile

pentru această cultură. Românitatea unei idei, de exemplu, nu este condiția necesară a valabilității ei, valabilitatea unei valori este condiția necesară a românității unei idei sau a unei valori.

Realitatea socială îi apare lui Petre Andrei, ca și lui Dimitrie Gusti, creatoare de valori sociale – categorii constitutive (economice și spirituale) ale realității sociale, necesare omului ca ființă biologică și spirituală (muzică, literatură, arhitectură, sculptură, pictură, arte decorative, creații filosofice și lingvistice, științe pozitive, tehnice etc.).

Stabilirea unor scopuri realizabile, ca manifestare creatoare a gândirii și a voinței omului, nu reduce activitatea socială la voința subiectivă a oamenilor, nici la activitatea lor de creație, ci trebuie să pună în relief trebuințele obiective ale acestora. Activitatea socială determinată, în parte, de cauzalitatea socială, în parte de viața sufletească, urmărește realizarea de valori noi, își pune scopuri și își impune norme pentru înfăptuirea scopurilor fixate.

Prin Statutul său și prin reglementările juridice de înființare, Fundația „România de Măine” și-a definit scopul de a cultiva și promova în România valorile culturii naționale și universale, de a contribui la dezvoltarea învățământului, științei și culturii, de a crea condiții și cadrul necesar pentru dezbateră publică și confruntarea de idei pe probleme teoretice și practice de larg interes național, socio-economic, științific, de învățământ și cultură, precum și pe probleme ale înfăptuirii democrației și statului de drept.

Pentru realizarea scopurilor propuse s-a elaborat, într-o concepție sociologică proprie, și un sistem instituțional care reprezintă un nou model de aplicare și exprimare a valorilor sociologiei românești a culturii (vezi fig. 2). La baza concepției sociologiei culturii, de promovare a învățământului, științei și creației cultural-artistice prin sistemul instituțional creat, stau interesele naționale ale țării și ale neamului, cărora le suntem și le vom rămâne profund atașați și pe care acest nou sistem le

va sluji cu mijloacele specifice, urmând exemplul marilor școli sociologice românești.

Teoria valorilor a lui Petre Andrei demonstrează că logica valorii este logica procesului de cunoaștere prin mijlocirea conceptelor și judecăților.

Dacă neokantienii, cu deosebire Wilhelm Windelband și Henrich Rickert, analizaseră conceptul de valori, depășind considerațiile psihologiste înainte de Petre Andrei, iar maestrul lor Immanuel Kant ajunsese, prin metoda *transcendentală*, la o întemeiere gnoseologică a logicii și, prin deosebirea dintre *existență* și *valoare*, dăduse o întemeiere logică a valorii, rupând, totuși, legătura dintre valori și subiectul și obiectul epistemologic, în întemeierea logică a valorii, Petre Andrei, folosind conceptul kantian de valabilitate, analizează valoarea în cunoașterea ca *element logic*, nu ca *element constitutiv* al obiectelor, ceea ce înseamnă, evident, că valoarea este o condiție logică a cunoștinței și că nu există niciun domeniu în care ea să nu fie afirmată. În sens *psihologic*, esența conceptului este generalitatea pe care o dobândește o reprezentare, în sens *logic*, el apare ca echivalent cu elementul judecăților valabile, iar în sensul „științific-metafizic”, el este elementul valorii. Categoriile sunt valori care dau cunoștinței caracterul ei de *obiectivitate* și de *generalitate*.

Realitatea obiectivă este tot ceea ce este independent de conștiința și de voința omului. În procesul de cunoaștere, realitatea obiectivă devine obiectul cunoștinței, iar relația subiect-obiect formează relații de întrepătrundere activă. Subiectul își apropie obiectul, prin puterea lui de înțelegere, obiectul își apropie subiectul, prin funcțiile structurilor sale, iar rezultatul procesului de cunoaștere este adevărul. Toată cunoștința omenească este, prin urmare, recunoaștere de valori. Se înțelege astfel că sfera realității obiective este mai întinsă decât sfera valorii. Caracteristicile valorii de cunoaștere sunt: *evidența*, *necesitatea*, *universalitatea* și *obiectivitatea*.

„Toate aceste note alcătuiesc *siguranța valorii*

cunoașterii”.

Cunoștința lumii externe este un produs social. Pentru înțelegerea cât mai exactă a acestui fapt, e nevoie de distincția dintre *procesul de cunoaștere a valorilor* și *procesul de recunoaștere a valorilor*. Primul stă la baza întemeierii logico-epistemologice a valorilor și are ca rezultat *valorile teoretice explicative*, valorile de cunoaștere, a căror expresie se găsește în judecățile existențiale, care dau o cunoștință obiectivată în afară de orice act de valorificare în măsura în care ideea de obicei nu este ideea unui lucru, ci a unei relații foarte generale, a unui principiu de valoare. Al doilea proces, procesul de valorificare a valorilor, este un proces practic, de recunoaștere a acestora. Expresia lui sunt judecățile de valoare, care urmează după procesul de cunoaștere, întrucât orice recunoaștere implică, în mod necesar, cunoașterea lucrurilor, și aceasta stă la baza Sociologiei valorilor. Obiectul ei îl reprezintă *studiul înfățișării valorii în societate sau, mai clar, legătura dintre valoare și realitatea socială*.

Realitatea socială concretă este creatoare de valori sociale, întrucât ea este constituită din anumite elemente, elementele *constitutive* ale vieții sociale (activități economice și activități spirituale) și elemente *regulative* (activitățile etico-juridice și politico-administrative). Primele alcătuiesc structura unității sociale – celelalte – funcția acestei unități. Realitatea socială, în alcătuirea și în funcționarea sa, este dependentă de mediul *fizic-cosmic*, de *trecutul istoric*, de viața biologică.

Este de înțeles astfel că valorile teoretice sunt elemente *intelectuale* ale conștiinței, pe când valorile sociale sunt elemente *active* ale vieții sociale. Așa că obiectul Sociologiei valorii *este arătarea elementului social al valorilor*. În scopul înțelegerii adecvate a proceselor vieții sociale e nevoie să fie sesizate valorile și scopurile sociale. Pentru a sesiza faptele sociale, omul trebuie să aibă o conștiință a scopului; numai prin această conștiință e posibilă valorificarea valorilor în procesul de realizare a

lor în raport cu un ideal, după care se măsoară toate celelalte valori. Idealul variază după societăți și după vremuri și, odată cu el, variază și valorile. Dincolo de aceste schimbări există un ideal suprem - *valoarea totală culturală* - care este principiul și criteriul adevărat în valorificarea valorilor. Înainte însă de a arăta modul cum se înfăptuiește acest ideal, trebuie menționat că activitatea socială, determinată de cauzalitatea socială, urmărește realizarea de valori noi, pune scopuri noi și impune norme noi pentru înfăptuirea scopurilor fixate. Procesul de realizare a valorilor se petrece în societate și se desfășoară conform unor scopuri realizabile. Procesul de creație a valorilor se desfășoară conform cauzalității sociale tocmai pentru că a cunoaște realitatea socială înseamnă a cunoaște cauzalitatea ei. Trăind în societate, omul nu produce cauzalitatea socială, ci o verifică. În procesul de transformare a societății, el își propune scopuri și își alege mijloace de realizare a lor. Realizarea scopurilor sociale este procesul de realizare a valorilor. Trecerea omului de la realul prezent la un real posibil impune găsirea și întrebuintarea unor mijloace potrivite întru împlinirea scopurilor și întru realizarea valorilor. Acestea nu-s, nimic mai mult, nimic mai puțin, decât *normele* de acțiune sau regulile create de indivizi pentru realizarea valorilor. Ele sunt reguli de acțiune socială pe care și le impun membrii unui grup din convingerea necesității și eficienței lor și sunt legate de convingerea oamenilor că numai ele trebuie să fie realizate și că orice altă formă de realizare a valorilor nu le este oamenilor cu putință. În felul acesta, normele sunt rezultatul unei valorificări, sunt imperative sociale, se formează în practica social-istorică - în spații și timpuri deosebite, se dezvoltă odată cu practica socială și își dovedesc valabilitatea în această practică.

Întrucât procesul de realizare a valorilor se întreține cu cel de cunoaștere a lor, indicând, astfel, latura teoretică precum și cea practică a problemei valorii, e necesară *schitarea unui sistem al valorii* prin cercetarea fiecărui grup de valori. Prima clasă de valori o reprezintă *valorile*

teoretice, întemeiate pe logică și epistemologie, în cunoașterea cărora criteriul dominant e criteriul teoretic, care nu are nevoie de niciun fel de recunoaștere socială, fiindcă ele (valorile logico-matematice) sunt imperative teoretice care se impun, cu logică de fier, oricărui membru al unei comunități. Ele au valabilitate universală, fac abstracție de subiectul psihologic al valorii, precum și de diferitele fețe de manifestare a valorii. A doua clasă de valori, în constituția cărora intră elemente sociale, iar elementul teoretic este neglijabil din punct de vedere practic, cuprinde *valorile sociale*, determinate, mai întâi, de funcțiile *constitutive și regulative* ale vieții sociale (economice, politice și etice) și, apoi, pe cele determinate de cadrele *sociale* (istorice, estetice și religioase), fiecare caracterizate printr-un gen proxim – socialul – și prin diferențe specifice și proprii, legate de sectorul vieții sociale în care se realizează.

Toate grupele de valori sociale sunt ireductibile la unele sau la altele dintre ele, dar au însemnătate numai întrucât sunt puse în serviciul culturii. Astfel, valorile economice au rațiunea de a fi numai întrucât prin ele energiile naturii sunt transformate în *energii ale culturii*; cele juridice, evaluate după regulile stabilite de legislator, au valabilitate numai dacă sunt întemeiate pe noțiunea just-cultural; cele politice au valabilitate în măsura în care subgrupele lor (statul, clasele sociale, lupta claselor, revoluția, națiunea) reprezintă, fiecare în parte, o *unitate culturală* și, laolaltă – o *totalitate de valori*. În valorile etice, personalitatea în sine sau scop în sine ca subiect al legii morale este *personalitatea creatoare de cultură*, iar cultura este o condiție și o consecință a moralității. Valoarea generală necondiționată în istorie este *valoarea culturală* în măsura în care un fapt istoric dobândește valoare numai în raport cu valorile social-culturale.⁶⁷

Teoria valorilor sociale reprezintă baza unei sociologii a culturii. Cultura este procesul de realizare a valorilor sociale în evoluția lor istorică. O teorie generală a

67 Petre Andrei, *op. cit.*, p.202.

culturii pune, în conținutul ei social, problema valorilor create, transmise și asimilate, în procesul evoluției istorice, tinzând să formeze personalități libere. Purtătorul valorilor individuale este personalitatea *individuală*, iar purtătorul valorilor sociale este personalitatea *totală* sau personalitatea *socială*. Scopul suprem al societății este realizarea idealului cultural în comunitatea omenească, unde fiecare se silește să ajungă scopul către care tinde omenirea. În vederea stabilirii unui criteriu de măsurare a diferitelor valori sociale e nevoie de o valoare supremă care se impune tuturor valorilor, iar aceasta nu poate fi decât *valoarea totală-culturală*, care cuprinde în sine toți factorii social-teleologici. Ea își găsește înfăptuire *în cadrul unei națiuni*.⁶⁸

Spre deosebire de toate celelalte forme istorice de comunitate umană, națiunea este comunitatea unor grupuri etnice bazate pe originea lor comună, pe comunitatea lingvistică, pe obiceiuri, tradiții, moravuri și – mai presus decât orice – pe conștiința națională care, prin atributele ei specifice, îi definesc rosturile în lume și în ființa națiunilor creatoare de valori proprii. Ființa unei națiuni este dinamică, nu statică, iar identitatea ei culturală e creatoare de valori.

Cu aceste considerații, care au la bază opera lui Spiru Haret, Dimitrie Gusti, Petre Andrei și a altor sociologi, autorul volumului de față consideră că obiectul Sociologiei culturii este întemeiat atât din punct de vedere teoretic (prin punctul de vedere logic și epistemologic al întemeierii valorilor), cât și din punct de vedere practic (prin punctul de vedere al constatării și determinării valorilor sociale). Înseamnă că Fundația „România de Mâine” nu-și propune, în privința Sociologiei culturii, să-și găsească întemeierea într-o lege a solidarității sociale, „mecanice” sau „organice” – cum socotea émile Durkheim, nici în alte legi analoage sau opuse ei, ci, mai degrabă, într-o *solidarizare axiologică* a tuturor celor care, conștienți de momentele de cumpănă prin care trece

68 *Ibidem*, p.237.

România de azi, să-și unească eforturile în jurul unui monument sublim: Cultura națională și, neispitiți de duhurile vreunui mesianism învechit și neroditor, nici de mistica xenofobiei sau a narcisismului naționalist, să aibă mândria de a spera că sunt, așa cum spunea Lucian Blaga, „purtătorii unor inițiative spirituale istorice, care să sară, din când în când, ca o scânteie și asupra creștetelor altor popoare”.

3.4. PRINCIPIILE TRADIȚIONALE ROMÂNEȘTI PREZENTE ÎN CULTURA ȘI CIVILIZAȚIA EUROPEANĂ ȘI UNIVERSALĂ

Dacă timpul este tribunalul suprem al istoriei, istoria culturii românești este lecția magistrală a viitorului. Personalități remarcabile ale culturii românești au dovedit, prin faptele lor de creație materială și spirituală, că nu există cultură europeană și universală decât la modul generic și că orice cultură națională este parte componentă a culturii europene și universale prin ideile valabile ale operelor ei, astfel încât *Psihologia consonantistă*, redactată în 1938 – 1939, cu 10 ani înaintea lui Norbert Wiener, aparține, întâi și-ntâi, românității, întrucât a fost elaborată și tipărită de românul Ștefan Odobleja, și, prin această apartenență, ea aparține, în al doilea rând, omenirii. Operele lui Johann Wolfgang Goethe și ale lui Friedrich Schiller sunt, desigur, opere ale istoriei culturii europene și universale, dar ar îndrăzni cineva să spună că ele nu sunt, în primul rând, opere ale istoriei culturii germane, nu numai în principiu, ci și în realitate? Cultura europeană și universală creează bunuri culturale prin mijlocirea culturilor naționale, ceea ce face cu puțință cunoașterea reciprocă a națiunilor, le ajută să se sprijine, să se tolereze, să se prețuiască, să se apropie unele de altele prin notele lor comune și să rostească împreună, prin vocea personalităților lor de vocație, ființa lor specifică în lumea omului și în spațiul spiritual al culturii. Mihai Eminescu era, în considerațiile lui Tudor Arghezi,

foarte universal tocmai pentru că el a fost *foarte român*. Analize comparate - *cultură română-cultură universală* - duc la concluzia că românii nu s-au „sincronizat” culturilor europene ale vremii ci, plecând de la realitățile și nevoile sociale și naționale, au socotit că datoria lor primordială, fundamentală este gândirea și simțirea românească talmăcite în marele logos al culturilor europene. Umanismul românesc a dat culturii omenirii, în secolul al XVI-lea, *învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* - primul moment de erudiție și inteligență analitică din sud-estul european. Prin Dimitrie Cantemir (1673 - 1723) - LEIBNIZ AL NOSTRU - cum îl socotea Lucian Blaga - cultura românească a deschis prima mare fereastră spre universalitate. Prin *Istoria pentru creșterea și descreșterea Curții aliosmănești*, scrisă în 1715/1716, tradusă în limbile engleză (1734/1735), franceză (1743) și germană (1745) și prin *Descrierea Moldovei* (1716) - prima carte de sociografie românească, Dimitrie Cantemir îmbină originalitatea, noutatea și erudiția și cele trei trăsături se completează cu respectul moralmente cuvenit popoarelor. *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, scrisă în limba latină, dar publicată în limba rusă la Petersburg în 1722 și tradusă în limba bulgară în 1803 și, fragmentar sau prin rezumare, în limba română în prima jumătate a secolului XX și - integral în 1977, este un mare cuvânt românesc în istoria culturii musulmane. *Hronicul româno-moldo-vlahilor*, terminat în 1717 în limba latină și într-o versiune românească între 1719 - 1722, „este, în parte, prima istorie critică și sintetică a tuturor românilor considerați ca o unitate” (P.P. Panaitescu).

Istoriografia românească, începută de cronicari și ridicată la rang de disciplină științifică de Dimitrie Cantemir și-a croit personalități de vocație prin Nicolae Bălcescu (1819 - 1852) - care și-a legat toate fibrele și forțele vieții sale de împlinirea românului ca ins, cetățean și națiune, ca „misie a nației” în lume, prin A.D. Xenopol (1847 - 1920) - autorul vestitului tratat *Istoria românilor*

din Dacia Traiană (tipărit în 12 volume la Iași în 1896 și, într-o formă prescurtată, în două volume, la Paris, tot în 1896) – filosof al istoriei, cu contribuții care depășesc, în multe privințe, meritele renumitului Wilhelm Windelband, prin Vasile Pârvan (1882 – 1927), care a reconstituit în *Getica* (1926) prima protoistorie a Daciei din mileniul I î.e.n., prin Nicolae Iorga (1871 – 1940), uriaș al gândului românesc, cu deosebire al istoriografiei naționale (*Documente privitoare la Istoria Românilor*, 5 volume apărute între 1897 – 1913, *Acte și fragmente cu privire la Istoria Românilor* tipărite în 1898, *Studii și cercetări cu privire la Istoria Românilor*, 31 de volume apărute între 1901 și 1916, *Istoria Românilor*, 10 volume tipărite între 1936 – 1939, alte lucrări privind *Istoria literaturii românești*, *Istoria comerțului românesc*; *Istoria învățământului românesc*, *Istoria artei românești*, *Istoria Bisericii românești și a vieții religioase a Românilor*), cu numeroase recunoașteri sociale, încă din timpul vieții, pe plan național și european, prin Gheorghe I. Brătianu (1898 – 1953), care, cel puțin prin două lucrări exemplare – *Tradiția istorică despre întemeierea statelor românești și o enigmă și un miracol istoric: POPORUL ROMÂN* – este în conștiința neamului românesc o pildă memorabilă, prin mulți, foarte mulți alții care, fiind români prin cugete și prin simțiri, au făcut din fragmentele culturii naționale fragmente ale culturii europene și universale.

Personalități remarcabile ale artelor românești – indiferent de specificul creației lor – pictură, sculptură, muzică, artă teatrală și cinematografică, cu diferite subramuri ale lor, au exprimat, prin mesajele operelor lor, specificul național românesc în concertul națiunilor. Vasile Alecsandri, I.L. Caragiale, Alexandru Davilla, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Camil Petrescu și Lucian Blaga, bunăoară, cultivând, pe urmele unor premergători celebri, tema istorică, au dat dramaturgiei naționale, cu mare virtuozitate, capodopere demne de admirat. În ele, personaje excepționale, cu identitate istorică sau mitică, își poartă destinul lor singularizat, într-un chip măreț și

tragic, împletind ideea jertfei, ca motiv al creației, cu ideea de luptă neîntreruptă pentru valorile românității și întru refacerea românului ca *om întreg, cum socotea Nicolae Bălcescu* și nu numai el.

Savanți români de faimă mondială – Grigore Țițeica, Dimitrie Pompeiu, Traian Lalescu, Alexandru Proca, Grigore Moisil și Octav Onicescu în matematici, George-Gogu Constantinescu, Ștefan Procopiu, Constantin Miculescu și Dragomir Hurmuzescu în fizică, Spiru Haret și Victor Damaica în astronomie, Victor Babeș, Constantin Levaditi și Gheorghe Marinescu, de exemplu, în medicină, Traian Vuia, Aurel Vlaicu și Henri Coandă în aeronautică, alții în alte domenii științifico-tehnice – au izbutit, prin creațiile lor, așezați în jilțurile lor românești, fie că trăiau în România, fie în afara ei, să dea spațiului cultural românesc puterea creatoare a spiritului științifico-tehnic. Sunt modele exemplare ale *protocronismului cultural* despre care vorbea, cu mândrie românească, Edgar Papu, respins de unii, în numele unui cosmopolitism fără margini, admirat de alții, în numele unui românism în marginile valabilității valorilor. Hulirea valorilor naționale nu este numai un păcat capital față de națiune, ci și unul fără de iertare față de umanitate, căci tribunalul lumii, ca tribunal al istoriei, dă verdicte, cu caracter de putere de lucru judecat, tuturor celor care, cu voie sau fără de voie, n-au înțeles ori n-au putut înțelege că *ISTORIA ESTE CARTEA DE CĂPĂTĂI A UNEI NAȚIUNI*.

Din premisele puse decurg, cu necesitate, principii ale culturii și civilizației românești care, prin selectare și reinterpretare, sunt cel puțin următoarele:

1. Principiul românității în marginile valabilității valorilor. Este descoperit de Mihai Eminescu în scrierile lui Titu Maiorescu. „Principiul fundamental al tuturor lucrărilor domnului Maiorescu este, după câte știm noi scrie Mihai Eminescu – *naționalitatea în marginile adevărului*. Mai concret: Ceea ce-i *neadevărat* nu devine *adevărat* prin împrejurarea că-i național, ceea ce-i *injust* nu devine *just* prin aceea că-i național, ceea ce-i *urât* nu

devine *frumos* prin aceea că-i național, ceea ce-i *rău* nu devine *bun* prin aceea că-i național”⁶⁹.

Dacă este bine înțeles acest principiu, „naționalitatea în marginile adevărului”, principiul românității în marginile valabilității valorilor este mai presus de orice contestare. Românitatea unei idei nu e condiția necesară și suficientă a valorii. Valoarea e măsura românității unei idei. Numai în felul acesta, mândria de a fi român este bine întemeiată din toate punctele de vedere. Buna înțelegere a acestui principiu, aplicat și de Mihai Eminescu în scrierile social-politice, presupune, în primul rând, dragostea nestrămutată față de clasele productive ale societății și înlăturarea fermă a românismului de cafenea și a patriotardismului de paradă. În privința dintâi, Mihai Eminescu a fost o personalitate radicală. „Ce să vă spun! Iubesc acest popor bun, blând, omenos, pe spatele căruia diplomații croiesc charte și rezbele, zugrăvesc împărății despre care lui nici prin gând nu-i trece; iubesc acest popor, care nu servește decât de *catalici* tuturor acelor ce se înalță la putere – popor nenorocit care geme sub măreția tuturor palatelor de gheață ce i le așezăm pe umeri.

Pe fruntea sa străinii scriu conspirațiuni și intrigi ruso-prusiene – pe seama sa se croiesc revoluțiuni grandioase ale Orientului – a căror fală o duc vreo trei indivizi – a căror martiriu și dezonori le duce poporul sărmanul”⁷⁰.

Naționalismul de care a fost învinovățit Mihai Eminescu, în prima jumătate a secolului XX și după 1948, când opera lui social-politică a fost – o bună bucată de vreme – trecută la muzeul de vechituri al istoriei culturii românești – în ciuda atributelor care i s-au lipit de-a lungul

69 M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, ediție critică de Ion Scurtu, Institutul de Arte Grafice și editură, Minerva, București, 1905, p. 21.

70 M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, ediție critică de Ion Scurtu, Institutul de Arte Grafice și editură, Minerva, București, 1905, p. 29-30.

vremii (agresiv, exclusivist, șovin, antisemit, rasist, conservator, retrograd, antiumanist, nemlădios și încă, mai de curând, „fascist”) este conceptul care cuprinde, în sfera și în conținutul lui, o atitudine politică românească în soluționarea problemei naționale, în care iubirea nețărnută față de națiunea română nu este întinată de ura de rasă și de inegalitatea naturală dintre ramuri sau grupuri etnice care își trăiesc traiul pe teritoriul românesc, nici de învrăjbirea naționalităților sau minorităților, și în care cultul narcisist al pământului și al sufletului este izgonit ca un instinct teluric.

„Geniul intelectual al românismului” - cum l-a caracterizat Octavian Goga pe Mihai Eminescu - a fost un critic de temut al „păturii superpuse”, ar „plebei scribilor”, al „formelor fără fond”, al „xenocrației fără minte și fără inimă” din a doua jumătate a secolului al XIX-lea din România, dar a fost și „cel mai echilibrat creier politic al României în creștere” (Octavian Goga).

Un analogon al românității în marginile valabilității valorilor îl reprezintă „teoria socială a compensației”, cuprinsă în toate scrierile social-politice în germene sau în mod expres. Ea arată că oricine datorează un echivalent de muncă societății în care trăiește. Fiecare membru al unui grup social, indiferent de naționalitatea căreia îi aparține, și fiecare grup social trebuie să acționeze astfel încât să redea societății măcar atât cât a primit de la ea. „Compensația - scrie Mihai Eminescu la 20 octombrie 1881 în *Timpul* - nu se dă de către o clasă sau de către un om decât prin muncă intelectuală sau musculară. Munca musculară consistă în producerea de obiecte de utilitate necontestată, cea intelectuală în facilitarea producției acestor obiecte. Din acest punct de vedere vânzarea de rachiu de cucută prin sate și colportajul nu ni se par nici a fi produs obiecte de utilitate, nici a fi înlesnit producția prin o mânăuire mai inteligentă a instrumentului de muncă”⁷¹.

⁷¹ M. Eminescu, *Scrieri politice*, ediție comentată de D. Murărașu, Editura „Scrisul Românesc”, Craiova, 1931, p. 287.

Odată înțelegea „teoria socială a compensației” concentrată în textul citat – și înțelegea cu cerințele pe care ea le pune în mod necesar, xenofobia care s-a atribuit, în mod greșit, într-o oarecare vreme, lui Mihai Eminescu, rămâne un „concept fără patrie”. Bulgarii, grecii, ungurii, nemții, rușii, evreii și alte grupuri etnice așezate pe teritoriul României, dacă nu se ocupă numai cu negoțul cu băuturi spirtoase, cu „traficul viciilor și slăbiciunilor”, nu fac parte din „pătura superpusă” și nu-s nici „postulanți care bat tot timpul la porțile privilegiilor”, fără „muncă și fără merit”, își pot duce traiul pe teritoriul românesc, fără niciun fel de opreliște, fiindcă existența lor nu-i legată nici de învățarea limbii române, nici de încetățenirea lor, ci de împlinirea cerințelor amintite. „Chestiunea de căpetenie pentru istoria și continuitatea de dezvoltare a acestei țări este ca elementul românesc să rămână cel determinant – consideră Mihai Eminescu la 17 decembrie 1881 – ca el să dea tiparul acestei forme de stat, ca limba lui, înclinările lui oneste și generoase, bunul lui simț, c-un cuvânt geniul lui să rămână și pe viitor norma de dezvoltare a țării și să pătrundă pururea această dezvoltare. Voim statul național, nu statul cosmopolit, nu America dunăreană. Voim ca stejarul stejari să producă, nu meri pădureți.

Arta de stat a domnului C.A. Rosetti a constatat din contră a face pe român să semene cu orice parte a străinătății mai mult decât cu el însuși; să semene a francez, a neamț, numai a român nu.

Noi credem că, menținându-se cu statornicie punctul de plecare al statului național – continuă Mihai Eminescu în chip concludiv – e mai mult ori mai puțin indiferent dacă oamenii cari supun dezvoltarea lor proprie dezvoltării naționale a României, sunt în orice caz de origine traco-romană, sau dacă într-un număr de cazuri, această origine nu este atât de proprie... ”⁷²

Două concluzii principale reies din textul citat: a) Naționalismul lui Mihai Eminescu este un naționalism constructiv care promovează forțele musculare și

intelectuale ale românilor ca popor istoric, pornind de la convingerea nestrămutată în puterea națiunii române. El se deosebește în această privință „de cei mai mulți dintre contemporanii săi, care adoptaseră o atitudine naționalistă ca mijloc de parvenire în politică și ca mijloc de chiverniseală în economia țării”⁷³.

b) Conținutul conceptului de „naționalist constructiv” nu implică, în niciun fel, xenofobia, ci numai românitatea în marginile valabilității valorilor.

2. Vocația catalitică a culturii românești. În capitolul *Influente modelatoare și catalitice din Spațiul mioritic* (1936), Lucian Blaga pleacă de la premisa că veacul al XIX-lea a înregistrat toate etapele și peripețiile emancipării politice a românilor, încheiată și împlinită la 1 decembrie 1918. „Strategia eliberării, cu concesiile inevitabile ce trebuiau făcute situației și constelațiilor epocii – scrie el – ne-a silit din capul locului să acceptăm anume influențe spirituale și de civilizație, europene. Când judecăm unele aspecte nu tocmai simpatice, pe care le-am adaptat de-a gata și prin import, deodată cu renașterea noastră, nu trebuie să uităm împrejurarea atenuantă că acest proces, decisiv pentru însăși existența noastră, nu se putea în niciun caz produce fără de o hotărâtă încorporare a noastră în cultura și în civilizația europeană”⁷⁴.

Românii au trecut printr-un proces cu două fețe: una de *autoconstituire*, alta de *imitație*. La fel ca alte popoare învecinate lor, care n-au trecut prin atâtea vicisitudini, deși suferă de aceleași neajunsuri, românilor nu trebuie să le fie rușine de trecutul lor („Nu trebuie, prin urmare, să ne osândim cu cuvinte nedrepte, dar nu trebuie nici să prezentăm ca virtuți niște simple neajunsuri”) ⁷⁵.

Constatarea lui Lucian Blaga cum că odată cu moartea lui Ștefan cel Mare nu se mai poate vorbi de o

⁷³ Nicolae Petrescu, *Eminescu, gânditor politic*, în *Convorbiri literare*, nr. 6-7-8-9 din iunie-septembrie 1939, p. 861.

⁷⁴ Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1944, p. 313.

⁷⁵ Ibidem, p. 314.

„istorie” (în sensul riguros-obișnuit al termenului) în țările românești, ci de o necooperare cu istoria („involuție”, în înțeles de „boicot al istoriei”), în care cultura era *minoră*, nu *majoră* și înflorea mai ales în sate, este îndreptățită din punctul de vedere prezentat în *Spațiul mioritic*. „Istoria noastră – scrie Blaga – nu mai putea să fie decât cvasistorie sau pseudoistorie, istorie deviată sau istorie prin reacțiune, dar nu istorie de evoluție firească. Printre păcatele cele mai dureroase de care ne-am molipsit în perioada de dependență este, desigur, acela de a fi pierdut simțul viitorului, orizontul temporal al evoluției și al liniei majore. Credința că improvizând – crezi, e, de fapt, dușmanul de altă dată, care întârzie printre noi, în forma propriei noastre deficiențe”⁷⁶.

E de amintit, întâi, că istoria, ca dimensiune temporală a existenței și a activității umane depășind sfera individuală, pune în conceptul ei, în sistemul filosofic al lui Lucian Blaga, faptele care aparțin activității omenești, supraindividuale, *care se integrează într-o linie ritmică sau de vastă continuitate, într-o dinamică de o anume anvergură, în forme și într-o dialectică pline de semnificații speciale, care depășesc tâlcul vieții individuale și care implică inițiative individuale, dar nu se explică prin ele*.

E de amintit, în al doilea rând, că atributele „minor” și „major” aplicate unei culturi nu exprimă vârstele biologice ale creatorilor, etapele maturizării lor, ci „vârste adoptive” care nu se identifică nici cu „copilăria” unei culturi, nici cu „maturitatea” ei. În acest înțeles, o *cultură minoră* poate fi deosebit de înfloritoare și bogată, cum este, bunăoară, cultura populară românească, iar *cultura majoră* e creată sub constelația eficientă a „maturității”, în sens de vârstă adoptivă a întregii colectivități, creată numai *prin darurile și virtuțile maturității omului pe temeiul și datorită structurii acesteia ca atare*. Producerea unei culturi *minore* sau *major*e e o problemă de *psihologie* a creatorilor și a colectivității, nu o problemă de vârstă

76 Ibidem.

reală a lor.

Trebuie adăugat că „dușmanul de altă dată” care întârzia în 1936 printre români, ipostaza *imitației* din secolul al XIX-lea românesc, nu e condamnat de Lucian Blaga ca un viciu al culturii, ci ca o slăbiciune a ei. Or, *teoria* imitației elaborată de francezul Gabriel Tarde, nu rezistă unui examen critic riguros. Vrednic de luat aminte este îndeosebi faptul că imitațiunea, motiv principal al creației, nu se identifică cu *asimilarea*, nici cu *împrumuturile culturale*, întrucât și asimilarea și împrumuturile culturale sunt supuse în orice cultură națională unor modificări, prelucrări și adaptări corespunzătoare duhurilor etnice care le-au preluat, devenind, astfel, cum a argumentat P.P. Panaitescu, motive originale în creația unui popor, care nu-i aparțin exclusiv, ci numai prin modul specific al asimilării și al împrumuturilor de largă circulație.

Vorbind despre integrarea românilor în rețeaua determinantelor culturii europene, Lucian Blaga delimitează, în 1936, influențe *modelatoare* și influențe *catalitice*. Prima categorie, caracterizată ca model mai presus de orice discuție, cu demnitate de valabilitate universală, nu admite nimic altceva decât să fie imitată („Fii cum sunt eu!”), ca model suprem, ca lege și arhetip. Cealaltă influență are mai puțin caracterul unui model de imitat și mai mult caracterul unui îndemn la duhul etnic al altor popoare. E un agent prielnic al unei reacțiuni de sine stătătoare, care îi spune oricui „Fii tu însuși!”. Prima e caracterizată de Lucian Blaga ca un „*maestru care cere să fie imitat*”, a doua - ca „*un dascăl care te orientează spre tine însuși*”.

Care sunt urmările capacității inductive a celor două tipuri de influențe în raport cu spiritul altor popoare? Prototipul influențelor modelatoare îl reprezenta, în logica lui Lucian Blaga, *cultura franceză*, cel al influențelor catalitice - *cultura germană* - „două mari aspecte și alcătuiți culminante ale spiritului european”⁷⁷.

⁷⁷ Ibidem, p. 315.

Realizările stilistice ale celor două culturi se diferențiază printr-un coeficient etnic care păstrează între ele aceeași deosebire. „Francezul, oricare i-ar fi tendințele iscate de epocă, se simte îndrumat spre o spiritualitate de forme mai rotunjite, mai clare, mai stăpânite, mai discrete. Francezul tinde spre lamură transparentă, spre o cultură care e tipică, lege diafană, un cristal, un model universal; el jertfește individualul de dragul măsurii, al retușei și al echilibrului (...). Cultura germană are un caracter mai local, mai particularist, mai romantic, mai viu, mai puțin conformist și mai puțin academic decât cea franceză”⁷⁸.

Cultura franceză cere să fie *imitată*, cultura germană îndeamnă pe fiecare *să fie el însuși*. Modelul concludent al capacității catalitice a culturii germane în Europa îl reprezintă curentul *slavofil*, în care rolul de seamă l-a jucat mistica rusească, ivită și înflorită sub „magia ocrotitoare a romantismului german”, iar expresia cea mai înaltă a curentului slavofil rămâne Fiodor Mihailovici Dostoievski, „pentru care Europa era un *scump cimitir*”⁷⁹.

Istoria literaturii și spiritualității românești de la începutul secolului al XIX-lea până în pragul celui de al doilea război mondial dovedește că procesul de autoconstituire al culturii românești a fost însoțit de un proces de imitație. Prin cel dintâi, *românii au fost ei înșiși* datorită, mai cu seamă, contactului „catalitic”, direct sau indirect, cu spiritul culturii germane. Reprezentative sunt, în privința aceasta, personalitățile lui Gheorghe Lazăr – cu care începe „conștiința filosofică a limbii românești”⁸⁰ – Titu Maiorescu – a cărui reacțiune decisivă și istorică a subrezit spirite nobile care, prin latinismul lor exagerat, denaturau „cu desăvârșire graiul românesc” și, mai presus decât oricine, Mihai Eminescu, în poeziile căruia Lucian Blaga a reconstituit, printr-o argumentare migăloasă, bazată pe analize magistrale, determinantele matricei mioritice: *structura orizontală ondulată*, care apare

78 Ibidem, p. 316.

79 Ibidem, p. 318-319.

80 Ibidem, p. 319.

personant și insistent, nu prin imaginea „plaiului” ci prin imaginea „mării”, *sentimentul melancolic al destinului*, ritmat interior cu o alternanță de suișuri și pogorâșuri (urmând „dealurile încrederii și văile resignării”), *transfigurarea sofianică a realității* (evidentă, cu deosebire, în *Luceafărul*), *năzuința spre pitoresc, simțul de nuanță și de discreție al românului* (în poezia *Sara pe deal*, de exemplu), *viziunea voievodal-sacrală despre natură*, alcătuită din suprapunerea mai multor imagini din istoria românilor dinaintea secolului al XVI-lea, reluată în *Doina* și în *Scrisori*, în multe, foarte multe alte poezii, în care întregul e subordonat matricei etnice *întru găsierea Sinelui* și în care există, desigur, și elemente determinante personale⁸¹.

„Au cântat și Bolintineanu și Alecsandri trecutul și prezentul românesc, dar la aceștia totul rămâne pe un plan tematic operativ, conștient, local patriotic. La aceștia totul e substituie de termeni unui model imitat lucid și cu sânguință. Pastelele lui Alecsandri sunt românești prin temele lor, tratate descriptiv după preceptul: hai să fim români! (...)”, pe când poezia lui Eminescu e „clădită pe mai multe portative. Ea e plină de complexe „personante” ale unor structuri inconștiente. De altfel în asemenea aspecte trebuie să căutăm pe Eminescu, iar nu în bieteles reminiscențe schopenhaueriene-budhiste, sau în motive brute, călătoare, care îl arată tributar romantismului timpului (...). Eminescu, din moment ce a izbutit să-și realizeze într-o seamă de bucăți poetice substanța proprie, urmează să fie judecat, în primul rând, după aceste bucăți, nu după acelea unde el nu e el”⁸².

Satul românesc - „unanimul nostru înaintea fără de nume”, cum l-a caracterizat Lucian Blaga - „unicul și adevăratul popor românesc”, cum îl socotea, în vremea sa, Mihai Eminescu - și-a găsit expresia adecvată și în poeziile lui George Coșbuc. Din acest punct de vedere, Lucian Blaga consideră că George Cosbuc este, ca material poetic,

81 Ibidem, p. 320-328.

82 Ibidem, p. 329.

mai românesc decât Mihai Eminescu. „Coșbuc - scrie el - realizează însă românescul prin descrierea vieții folclorice. De asemenea și temperamentul lui Coșbuc e un ecou al temperamentului țărănesc. În Eminescu matricea stilistică românească, cu apriorismul ei profund inconștient, devine creator pe un plan major. Eminescu e de un românism sublimat, complex, creator. El e mai aproape de ideea românească; Coșbuc e mai aproape de fenomenele românești. Coșbuc ar reprezenta poporul românesc printr-un fel de consimțământ plebiscitar, Eminescu îl reprezintă printr-un fel de legitimism de ordin divin”⁸³.

E de înțeles că Lucian Blaga nu contestă luminile influențelor *modelatoare* asupra culturii românești („linia” Grigore Alexandrescu - Dimitrie Bolintineanu - Vasile Alecsandri - Alexandru Macedonski), nici valabilitatea ideilor operelor lor, dar preferă „linia” Gheorghe Lazăr - Mihail Kogălniceanu - Titu Maiorescu - Mihai Eminescu - George Coșbuc, interpretată ca *școală întru găsirea Sinelui românesc*. În această *școală*, Lucian Blaga marchează o culme nu numai prin românismul sublimat în *Spațiul mioritic*, ci și prin celelalte creații sau plăsmuiri spirituale care alcătuiesc sistemul și opera, întrucât *el a rămas totdeauna el însuși* o personalitate exemplară pe care forțele răului n-au biruit-o, nici n-o vor birui.

3. Românismul - catehismul unei noi spiritualități. Este conceput de Constantin Rădulescu-Motru (1868 - 1937) într-un studiu tipărit în 1936, când fulgerele totalitarismelor de dreapta și de stânga prevesteau cel de-al doilea război mondial. *Românismul, catehismul unei noi spiritualități* este concluzia necesară a analizelor cuprinse în studiile *Cultura română și Românismul* (1904), *Puterea sufletească* (1908), *Sufletul neamului nostru, Calități și defecte* (1910), *Personalismul energetic* (1927) și *Vocația, factor hotărâtor în cultura popoarelor* (1932), în care ilustrul gânditor demonstrase că personalitatea - floarea cea mai bogată și cea mai frumoasă a evoluției universului - este rodul mediului

social, prin *funcția de muncă a omului*, al mediului biologic, prin *structura fiziologică*, al mediului psihic, prin *conștiință*, al mediului cosmic, prin *energie* (ca energie *sui-generis*) și reînnoiește vocația creatoare a poporului român, bazată pe conștiința de comunitate (*conștiința comunității de origine conștiința comunității de limbă și conștiința comunității de destin*).

Privit din acest punct de vedere, *Românismul* (Constantin Rădulescu-Motru scrie cu R mare) este spiritualitatea care pune în acord cerințele vieții românești - ca totalitate socială - cu spiritualitatea europeană, fără patimă și fără ură, fără iluzii și fără laude ipocrite, iar *spiritualitatea* este, în termenii lui Constantin Rădulescu-Motru, *complexul de idei și sentimente, îndeosebi complexul de interpretări simbolice, prin care societatea unei epoci își justifică credința într-o ordine perfectă și eternă pe care este sortită a o realiza în decursul timpului viața pe pământ*.

Dacă fiecare popor își are spiritualitatea lui caracteristică, iar această spiritualitate definește profilul unui popor în vremuri diferite, românii, cu toate calitățile și defectele lor, au datoria sacră de a-și cunoaște (și recunoaște) trecutul spre a înțelege prezentul și, ținând seama de suferințele și pogorâșurile istoriei lor, să-și proiecteze viitorul, în acord cu cerințele europene (și universale), măsurate pe piramida valorilor lor specifice în marea totalitate a valorilor omenirii.

Românismul preconizat de Constantin Rădulescu-Motru se află într-o opoziție declarată cu unele ideologii ale epocii. „Românismul - scrie el - nu este fascism, nu este rasism, nu este antisemitism, ci este simplu românism. El iese din credința că pe români îi leagă laolaltă o realitate cu mult mai adâncă decât aceea constatată prin simțurile fiecărui român în parte. Această realitate își are instinctele ei de apărare, pe care istoria poporului nostru le-a înregistrat în multe rânduri. În decursul secolelor, la prevederea puțin afirmată, uneori chiar inexistentă în conducerea poporului nostru, s-au

substituit instinctele de apărare ale realității istorice românești, care în schimb erau robuste. Românismul este unul dintre aceste instincte. El vine într-un moment de grea cumpănă, cu menirea să ne dea încredere și energie”⁸⁴.

Ideologia românismului are două aspecte: unul de *critică*, altul de *natură constructivă*. Primul prelungește și întregește opera critică inaugurată de *Junimea*, cu deosebire de Titu Maiorescu (și de Mihai Eminescu) în a doua jumătate a secolului al XIX-lea românesc, al doilea urmărește așezarea ființei românilor în centrul vieții politice și economice a statului român. În legătură cu al doilea aspect, cineva ar putea săvârși greșeala de a vedea în românism o apologetică fără de margini a narcisismului național, o repetare nesăbuită a exclusivismelor vremii. Constantin Rădulescu-Motru evită, și în privința aceasta, orice ambiguitate. Precizând că noua spiritualitate românească nu este o *promisiune de ospăț general pentru toți românii, nici poezie de comentat* în semn de proslăvire a românului, nicio formulă de *propagandă culturală naivă*, ci este ceea ce a spus că este, Constantin Rădulescu-Motru menționează: „Românismul nu este nici xenofobism, cum s-a afirmat de unii, nici ortodoxism, cum s-a afirmat de alții, ci este un naționalism, mai adâncit și mai integralizat în cerințele vremii. Este naționalismul ieșit din condițiile istorice ale Europei, diferențiat după natura poporului nostru”⁸⁵.

Neavând nicio legătură cu *demagogia xenofobismului* - „un semn de degenerare a naționalismului” - românismul se deosebește și de *ortodoxism*. „Ortodoxismul este tradiție, românismul este vocație. A face din românism un gest al dumnezeirii, pentru izbânda spiritualității creștine ortodoxe, este o deșertăciune... A face din spiritualitatea creștină ortodoxă un instrument în serviciul românismului,

84 C. Rădulescu-Motru, *Românismul*, Editura Științifică, București, 1992, p. 85.

85 Ibidem, p. 93.

este o apostazie”⁸⁶.

Interesul acordat vocației creatoare a poporului român, în studiile și în conferințele care preced *Românismul - catehismul unei noi spiritualități* (1936) poate fi concentrat într-o singură formulare: a fi român înseamnă a pune în acord cerințele românității cu cerințele vremurilor în care trăiești. Aceasta înseamnă că nu trebuie nimic proslăvit decât dacă merită prin muncă și prin merit, niciodată și nicidecum trecutul întinat al românității, nimic din ceea ce a fost pus în „calea răutăților” prin care i-a fost dat să treacă. Mai mult încă, sentimentul sacru al românismului ca patriotism „nu împarte promisiuni pentru a stimula egoismul, ci împarte ordine pentru a fi executate cu sacrificiul persoanei. Catehismul Românismului poate fi aplicat numai de cei care au fruntea curată și mâinile nepătate. Lăudăroșii în vorbe, nevolnici însă la fapte, n-au ce căuta sub drapelul lui”⁸⁷.

Românismul - catehismul unei noi spiritualități adâncește astfel, în proiectul lui Constantin Rădulescu-Motru, împlinirea românului ca ins, cetățean și națiune, tânjită de Nicolae Bălcescu și principiul românității în marginile valabilității valorilor, descoperit de Mihai Eminescu în scrierile lui Titu Maiorescu și aplicat de el însuși în scrierile sale social-politice. Cel care nu ține seama de această adâncire nu înțelege mare lucru din opera celui care rămâne în istoria culturii românești o *personalitate de vocație*.

4. Paralelismul ramurilor culturii (și valorilor).

Este formulat de Lucian Blaga în studiul *Artă și valoare* (1939). Înainte însă de a-l caracteriza sumar, e nevoie de lămurirea unor concepte cu care operează Lucian Blaga în sistemul său filosofic. Acestea sunt, prin selecție, datorită scopului urmărit, cel puțin următoarele: 1. Omul, așa cum este el, este singura ființă creatoare de cultură și producătoare de civilizație. Odată cu apariția omului în cosmos, apare subiectul creator, singurul subiect în stare

⁸⁶ Ibidem, p. 95.

⁸⁷ Ibidem, p. 96.

să smulgă universului orb și mut taine ale lui, pe care le reproduce în plăsmuiri spirituale specifice lumii omului. El este rezultatul din urmă al unei evoluții îndelungate și se deosebește de toate celelalte fapte ale firii, în urma unei *mutații ontologice radicale*, care, prin unul dintre orizonturile sale – *orizontul întru mister și pentru revelare* devine ființă creatoare, adică *o ființă care își depășește veșnic creația, dar nu-și depășește niciodată condiția de creator*. Existența omului în orizontul necunoscutului implică, în chip necesar, cunoașterea și creația, iar actele prin care el pune în concepte sau în imagini tainele obiectului cunoașterii (Misterul existențial, Marele X sau multiplul **x** al cunoașterii și creației), sunt cu puțință numai prin mijlocirea *metaforei* și în *categorii științifice*; 2. *Metafora revelatorie* joacă rol conceptual, iar prin acest rol depășește înțelesul obișnuit al faptelor, adăugându-i tâlcuri noi, spre deosebire de *metafora plasticizantă* care, prin definiție, nu îmbogățește cu nimic conținutul ca atare al faptelor la care se referă; 3. *Categoriile stilistice* sunt categorii ale spontaneității creatoare și, în această calitate a lor, ele aparțin, în primul rând, inconștientului vieții psihice a omului și, în al doilea rând, aparțin conștientului numai prin *personantă* (procesul de răzbatere a determinantelor inconștientului către conul de lumină al conștientului). Din acest motiv, ele pot fi numite și *categorii abisale*. Se deosebesc de categoriile intenționalității conștiente, care reprezintă un patrimoniu comun al inteligenței umanității, întrucât ele se înmănunchează într-un tot (matrice sau „câmp stilistic”), în care sunt variabile independente una de cealaltă. Îndeplinesc funcții *modelatoare* în raport cu necunoscutul pe care omul îl reproduce în plăsmuiri spirituale și funcții de *înfrânare*. „Înfrânarea” este corespondentul stilistic al „cenzurii transcendente” din teoria cunoștinței individuale, prin care Lucian Blaga desemna, în termeni mitic-metafizici, perdeaua de factori izolatorii dintre subiectul limitat al cunoașterii și obiectul ei nelimitat. Stilul este *forma culturii*, metafora (revelatoare) este *substanța*

culturii. Stilul are astfel caracter antinomic, dând subiectului posibilități de transcendere a realului concret și, simultan, o piedică în raport cu existența ca existență. Stilul aparține, în exclusivitate, omului. Omul, ființă individuală limitată, are posibilități nelimitate de cunoaștere și plăsmuire spirituală, dar o cunoaștere *absolută*, în înțelesul deplin al expresiei, nu-i este cu putință. „Totuși stilul rămâne suprema demnitate a omului, fiindcă prin creație stilistică omul devine om, depășind imediatul; prin plăsmuiri de stil omul își realizează permanentul destin creator ce i s-a hărăzit, și-și satisface modul existențial ce-i este cu totul specific”⁸⁸.

Prin cele două funcții ale lui, stilul înseamnă singura cale de depășire posibilă a condițiilor imediatului și, totodată, suprema satisfacție a capacității existențiale a omului ca ființă creatoare. Preocupat de o semnificație metafizică a stilului și a culturii și orientat în toate studiile lui către această semnificație, Lucian Blaga conferă prin teoria stilului ca aspirație înfrânată spre revelația absolută caracterul *relativității* produselor și plăsmuirilor omenești; 4. Obiectul cunoașterii și reproducerii lui în plăsmuiri spirituale nu este Spiritul, Ideea, Inconștientul, Conștientul sau Tatăl extramundan, ci Marele Tot al existenței (Misterul existențial), Marele Anonim (Marele X) sau Marea Totalitate. Acest Principiu Prim (Absolutul) este un tot unitar și se caracterizează prin totalitate și plenitudine, puse în mișcare prin contradicție sau îndreptățite logic, epistemologic și metodologic prin *antinomia transfigurată* sau prin modul (principiul) raționalizării „pe linia identității contradictorii”.

Năzuința lui Lucian Blaga de a da culturii o semnificație metafizică, delimitându-se, în spiritul sistemului său, de toate curentele din istoria filosofiei culturii și valorilor, dar preluând motive filosofice de largă circulație, valabile prin nucleul lor de semnificație, pe care

⁸⁸ Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii*, în *Trilogia culturii*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1944, p. 482.

le-a adâncit și le-a prelucrat în mod nou și original, l-a condus la definirea culturii ca: (a) *expresie a orizontului omului întru necunoscut și pentru revelare*, (b) *act creator de intenții revelatorii în raport cu Marele Tot al existenței (Misterul existențial)*, (c) *folosind realul concret ca material metaforic*, (d) *depășindu-l prin stilizare și (e) distanțându-se de transcendent (de mister) prin „frânele stilistice” și datorită metaforismului*.

Aspectele arătate fac laolaltă actul uman creator de cultură și omul ca singura ființă creatoare în univers. Pe aceste premise își clădește Lucian Blaga concluzia paralelismului ramurilor culturii. Nu-i posibilă o ierarhizare axiologică a ramurilor culturii. Arta, mitologia, metafizica, celelalte ramuri ale culturii, stând sub dominația categoriilor stilistice, care izolează *rodnic și creator* subiectul creator (plăsmuitor) de Absolut, sunt și paralele în balanța valorilor. Ele „sunt ținute la egală distanță de mister, prin frânele transcendente (abisale, stilistice) care li se imprimă ca o pecete. Distanța aceasta în raport cu misterul nu este ceva accidental; ea intră, în chip constitutiv, în firea tuturor creațiilor de cultură. Cu aceasta, paralelismul ramurilor de cultură își găsește întâia oară o legitimare metafizică. E, desigur, cu totul altceva să te pronunți pentru paralelismul ramurilor de cultură scoțând din buzunar o legitimație metafizică, sau să te declari pentru același paralelism sub obsesia orientării specialismului. Atitudinea specialistului față de problema în discuție este o atitudine de facto, dar nu de jure, o atitudine al cărei argument a decedat sau încă nu s-a născut”⁸⁹.

O problemă similară este ierarhizarea artelor între ele și a genurilor în cadrul unei arte. Nici ele nu pot fi ierarhizate. „În general, criteriile ce pot fi luate ca bază de ierarhizare sunt foarte șubrede – scrie Lucian Blaga – dacă, se face abstracție de cel metafizic; singurul cu adevărat concludent, și care ne interzice categoric

⁸⁹ Lucian Blaga, *Artă și valoare*, în *Trilogia valorilor*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1946, p. 570.

ierarhizarea. Toate celelalte criterii; aplicate de unul singur, sunt riscante și nu garantează nicio afirmație omeneste sigură. Un gen poate să devină astfel întâiul, când e privit dintr-un unghi de vedere, și ultimul când e privit sub alt unghi de vedere, iar alt gen – tocmai dimpotrivă”⁹⁰.

Se poate adăuga, păstrând criteriul menționat, că nici clasele de valori (teoretice și sociale) nu se pot ierarhiza, ci că ele sunt paralele în cântarul evaluării bunurilor ca valori.

Paralelismul ramurilor culturii (și valorilor) e un titlu original ai culturii românești.

5. Românismul cultural întemeiat pe raliune și pe iubirea de patrie. În 1944, Tudor Vianu (1897 – 1960), încheind *Filosofia culturii* urmare necesară a preocupărilor lui mai vechi privitoare la idealul clasic al omului, ca personalitate armonioasă, veșnic și constant biruitoare a limitelor proprii, înfrânte prin creația de cultură, recunoștea valoarea raționalismului și istorismului în cultura românească din secolul al XIX-lea și neajunsurilor lor, dar socotea că viitorul culturii românești trebuie organizat și personalitățile creatoare încurajate, astfel încât el să intervină activ în rosturile vieții publice, pentru a le transforma. Totul ne spune că vrem să ne desăvârșim. Această desăvârșire – scrie Tudor Vianu – noi știm însă că n-o putem obține prin decretele magice ale rațiunii care descoperă adevărul, convinsă că, formulându-l, el se realizează. Noi trebuie, luând contact cu marile probleme care ne privesc de aproape, să devenim oameni de inițiativă și să intervenim activ. Ce ne va conduce, ce trebuie să ne conducă în efortul acesta? Mai întâi credința în știință, în puterea și eficacitatea rațiunii omeneste. Apoi iubirea de oameni și patriotismul, hotărârea de a veni în ajutorul semenilor cu care suntem întruniți pe același pământ, cu care împărțim moștenirea aceluiasi trecut și aspirațiile către același viitor și, în sfârșit, mișcați de iubirea ordinii și armoniei estetice, hotărârea de a da

90 Ibidem, pp. 572-573.

civilizației noastre caracterul unei opere de artă”⁹¹.

Tudor Vianu era ceea ce s-a numit, uneori, „un surâs al spiritului”, ca și Mihai Ralea. Era obsedat de vocația prometeică a culturii în cultura modernă și, pe acest temei, voia, în numele unui activism integral, ca românii, înțelegându-și rostul lor în lumea culturii, să continue era culturii critice deschise de către *Junimea*, înlocuind *adaptările iraționale prin adaptări raționale*, puse în acord cu cerințele vremii – concluzie care și-a sporit actualitatea. Ceea ce s-a numit „occidentalizarea” românilor în veacul al XIX-lea sub formula magică a idealurilor apusene, rod al raționalismului excesiv al culturii, urma să intre în faza integrală a activismului cultural, în care românii să-și spună cuvântul, prin trăsăturile lor diferențiale, în marele logos al culturilor europene (și universale), îndeplinindu-și astfel duhul lor etnic.

Tudor Vianu a fost un purtător de cuvânt al aspirațiilor vremii prin care a trecut și, alături de alți contemporani ai săi (Constantin Rădulescu-Motru, Petre Andrei, Dimitrie Gusti, Lucian Blaga, Mihai Ralea, de exemplu), a legat trecutul românesc cu năzuințele viitorului, fără de care cultura românească nu poate fi înțeleasă și nici reinterpretată în spiritul vremurilor care își arată zorii.

E de înțeles că principiile enumerate și caracterizate sumar nu sunt singurele, dar ele pun accentul pe ceea ce este esențial în cultura românească, așa cum a fost ea – în liniile mari ale istoriei culturii – dovedind că românii au fost, prin personalitățile lor de vocație, oameni ai faptelor, care au auzit glasul istoriei și s-au pus în slujba acestei *cărți de căpătâi a nației*. Alte principii, cum ar fi, bunăoară, *critica „formelor fără fond”, evoluția de la forme la fond, lauda țăranului român ca „unicul și adevăratul popor românesc”, critica „păturii superpuse”* din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, *sincronismul culturii și civilizației române moderne, dimensiunea românească a existenței*,

91 Tudor Vianu, *Filosofia culturii*, ediția a II-a, Editura "Publicom", București (1944), p. 292.

recesivitatea ca structură a lumii, sentimentul românesc al ființei, protocronismul culturii românești reiau, regăsesc și adâncesc motivul românității în marginile valabilității valorilor. Acest motiv s-ar putea traduce, prin parafrizarea expresiei „unde dragoste nu e, nimic nu e”, astfel: unde în cultura românească românitate nu e, nimic nu e.

4.

STRUCTURA ȘI FUNCȚIONALITATEA SISTEMULUI cultural

Care sunt componentele structurale ale culturii? Ce criterii putem folosi pentru a distinge elementele culturale, tipurile culturale, sistemele culturale etc.? Toate aceste întrebări dezvăluie un nou unghi de abordare a sociologiei culturii, și anume acela cu privire la structura și sferile sau componentele culturii.

Cultura unei arii - arată P. Sorokin - este o „coexistență” de mai multe sisteme variate și de agregate culturale existente în cadrul acestor sisteme sau în afara lor. Autorul menționat propune următoarea schemă cu privire la „structura culturii”⁹².

Cultura totală a unei arii.

I. MULTITUDINE DE SISTEME

subordonate sau întrepătrunse reciproc (subsisteme ale unor sisteme mai largi)	coordonate reciproc	agregate unul pentru celălalt
--	---------------------	-------------------------------

II. MULTITUDINE DE AGREGATE UNICE

existând ca elemente eterogene sau contradictorii în sistem	existând ca agregate nelegate, în afara sistemului
---	--

Deci, cultura totală a unei arii „nu este un sistem perfect logic și consistent”. „Cea mai mică arie culturală este un individ. Un individ este purtător nu doar al unor sisteme integrate de cultură, ci și al unor agregate de

⁹² P. Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*, ediția citată

trăsături culturale date în aria minții lui ca și în cea a acțiunii sale” (de exemplu: preferința pentru înghețată nu implică logic sau cauzal o filosofie definită a acestuia, sau preferința pentru un tip de automobil sau altul etc.) „Dacă el este purtător a 2000 trăsături culturale, doar o parte din ele, de exemplu 500 sau 1.000, este integrată într-un sistem”⁹³.

În ceea ce privește sfera culturii, adică problema diversității sale, se conchide că utilizând criteriile subordonării și coordonării sistemelor culturale, precum și raportarea la lumea socială, putem determina principalele sisteme ale culturii. Aceste sisteme ale culturii ar fi: *sistemul limbii, sistemul științei, sistemul religiei, sistemul artelor, sistemul eticii, sistemele culturale derivate* (cele principale fiind: sistemul filosofiei, sistemul economic, sistemul politici).

Dacă ne referim, de exemplu, la sistemul științei, constatăm - arată Sorokin - că acesta este „elementar oricărui grup social”. Cea mai integrată știință e matematica, cele mai puțin integrate sunt științele sociale. Când teoriile aceleiași discipline sunt contradictorii, ele sunt agregate reciproc. Sistemul artelor cuprinde subsistemele: pictură, arhitectură, muzică, literatură, teatru, fiecare cu alte subsisteme. În sistemul eticii intră două subsisteme - cel al legilor și cel al moralei.

În raport cu modul specific cultural de structurare a culturii, autorul respectiv consideră că orice sistem socio-cultural poate căpăta o anumită formă culturală. Formele pe care le pot lua sistemele socio-culturale empirice sunt legi structurale ale culturilor prin care putem identifica tipurile de structuri culturale. Astfel, culturile pot căpăta trei forme diferite: *ideatională, idealistă și senzualist-empirică*. În funcție de aceste trei forme se pot regăsi trei moduri structurale diferite de imprimare a elementelor și sistemelor unei culturi date. Astfel, în cultura *ideatională*, pe primul loc - cel dominant - se plasează sistemul *religios* sau magic. Adevărul este socotit ca „adevăr relevant”

obținut pe o cale „supersenzorială” și chiar „supralogică”, „inspirat” de către o putere divină. Lumea umană este vremelnice, iluzie, lumea supraumană este eternă și adevărată etc.

În cultura *senzualistă*, dimpotrivă, pe primul loc sunt plasate științele, realitatea unică este cea senzorială și este semnalată prin organele de simț. Senzorialitatea este proba adevărului. Ea stimulează și intensifică interesul pentru descoperiri științifice și pentru tehnică etc. Sistemele religioase trec pe ultimul loc și sunt chiar ignorate.

Cultura *idealistă* are o poziție intermediară între cele două. Pe primul loc sunt puse sistemele teoretice, deductivismul și constructivismul spiritului. Principalul criteriu este cel al deducției raționale⁹⁴.

În această concepție a lui Sorokin apar și unele tendințe de eclectism prin încercarea de unire a unor orientări diverse, cum ar fi evoluționismul biologism al lui H. Spencer cu cel spiritualist al lui A. Comte, teoriile neokantiene cu cele deterministe, sociologismul și psihologismul etc.

În locul legilor istorice de constituire a sistemelor culturale el operează cu principii general-teoretice, ca acele de subordonare și coordonare. Problema care se pune este de a explica, de exemplu, de ce, în anumite condiții, sistemele religioase devin dominante într-o cultură, determinând astfel apariția culturii ideationale; de ce, în alte condiții, sistemele științei trec pe primul plan, determinând manifestarea culturii senzualiste.

Din jocul interrelațiilor între elementele sistemelor socio-culturale se poate astfel dezvolta o anumită formă a culturii ca cea senzualistă, de exemplu. Dar ce legi istorice au prezidat acest joc P. Sorokin nu analizează, iar în locul legilor istorice el propune *ideea legilor pur statistice*. În al doilea rând, în ceea ce privește creația sistemelor culturale, *devine psihologist*, în sensul că înainte de a fi

94 Asupra tipologiei sale a se consulta, lucrarea citată, vol. II., pp. 3-7, 12-24, 27, 31-36, 38-39.

externalizate, sistemele socio-culturale se nasc în capul unui individ de excepție. Astfel, el adoptă concepția elitistă a culturii, după care aceasta este creația unor categorii de excepție, superior înzestrate. Masele doar participă la aceste creații odată ce ele au fost externalizate. Acesta este spiritul în care el dezvoltă întreaga teorie a dinamicii socio-culturale. Această relație este concepută ca relație externă, *ca și cum perceperea unui sens ar fi, de exemplu, un proces pasiv și nu unul de reconstrucție a sensului, de interpretare*. Dar structura socială - ea însăși - are un rol activ, în sensul că acționează ca un cod în baza căruia sunt selectate semnificațiile și integrate în sisteme socio-culturale.

Tocmai un atare cod, care este *structura socială*, face ca în anumite condiții să asistăm la un fenomen de „deculturalizare”, adică la un fenomen de alienare umană, de deformare a obiectelor culturale și transformare a acestora în simple obiecte de consum, despuiate de semnificația lor valorică.

Legăturile sociale între persoane sunt transpuse în „legături sociale între lucruri” (*fetişismul mărfii*). Individul devine astfel un „individ abstract, golit de toate normele”. Se produce ruptura între „cultura obiectivă” și „cultura subiectivă”, amândouă devenindu-și străine și dușmane una alteia. „Cultura obiectivă” îi apare individului ca străină, opusă lui, cea „subiectivă” ca o cultură de consum, de timp liber, de plăceri. Forma cea mai specifică a culturii obiective este statul ca o „comunitate iluzorie”, separată de societatea civilă. Singurul mod al solidarității sociale îi apare individului ca fiind cel garantat de stat, deci cel represiv. În sensul acesta, în sociologia culturii trebuie să utilizăm, alături de conceptele formațiunii social-economice, *și pe cele de structură socială și de suprastructură*. La acest nivel suntem în măsură să depășim o ambiguitate și o reducere totală în care au persistat unele abordări asupra culturii și structurii acesteia. Ambiguitatea mai rezidă în modul în care s-a raportat cultura la formele conștiinței sociale și la

suprastructură, la ideologie. În sensul acesta, cultura este concepută când ca „formă mentală”, ca „ideologie” de clasă, când ca „totalitate a creațiilor materiale și spirituale” etc.⁹⁵. Pe de altă parte, ambiguitatea rezidă și în modul de înțelegere a structurii culturii în raport cu sferile sale, operându-se o reducere a structurii culturii la relația dintre sferele acesteia. De fapt, problema sferelor culturii este diferită de cea a structurii sale, căci a arăta componentele unei culturi (elemente sau sisteme) nu este suficient pentru a înțelege structura culturii (chiar dacă trebuie operată și această acțiune).

Structura culturii este un concept sociologic prin care este înțeleasă relația dintre cultură și structura socială, în sensul că structura socială este „principiul activ” al structurii culturale.

Sferele culturii reprezintă, mai curând, o chestiune de „morfologie a culturii” sau de „anatomie” a culturii. Prin mijlocirea acestora înțelegem procesele interne de diversificare a culturilor, ca urmare a dezvoltării istorice a unității lor. Din punctul acesta de vedere, sistemele politice au apărut pe o anumită treaptă de evoluție a societății umane, la fel știința ca sistem autonom al culturii. Clasificarea sferelor culturii a lui Sorokin în cele cinci sisteme ne poate, desigur, folosi pentru a indica sferele culturii, dar numai pentru a indica, fiindcă în analiza lor, a relațiilor dintre ele intervine deja conceptul de structură a culturii asupra căruia, după cum am semnalat, ne delimităm de autorul menționat. Ca urmare, structura culturii este relativă la timpul de formațiune social-economică. În sensul acesta, structural, cultura este caracterizată în principal de următoarele elemente:

- a) pierderea sau declinul comunității, ca tip de solidaritate, de legătură socială;
- b) manifestarea individualismului ca formă de realizare umană;
- c) criza individului, ca problemă a personalității.

95 A. Arato, E. Gebhardt, „*Introduction to the Concept of Culture*” în „*The Essential Frankfurt School Reader*”, New York, 1978, p. 185-197.

În planul formelor sau sferelor culturii, această mutație din structura culturii a antrenat consecințe pe care considerăm că este bine să le subliniem. Astfel, C. Lukàcs, specialist în cercetările privind domeniul culturii, menționa:

a) în cadrul sistemului artistic, asistăm la manifestarea unei noi categorii, cea a romanului, care răspunde, pe de o parte, dezagregării comunității, pe de altă parte, crizei individului. Astfel, comunitatea Greciei Antice este exprimată prin epica antichității grecești, societatea burgheză este exprimată prin romanul modern, al cărui personaj este singur, izolat, fără legături sociale care să-i permită o creativitate reală (vezi *Teoria romanului*). De aceea, el eșuează în forme mereu diferite, dar cu mereu aceeași semnificație. Astfel, J. Sorel eșuează, Madame de Bovary eșuează etc. Eroul nu are ieșire din „densitatea” lumii sociale capitaliste. Ori se integrează, și astfel tensiunea lui față de o societate reificată, represivă, dispare, ori moare (Ema Bovary). „Aspirațiile culturale ale oamenilor, sentimentele și gândurile lor, talentele și capacitatea lor afectivă devin mărfuri la fel ca și instrumentele tehnice ale răspândirii sociale ale acestora, la fel ca tiparul ori presa (...) «Ema Bovary» reprezintă un maximum de densitate a lumii sociale. Raporturile oamenilor cu mediul înconjurător se reduc la visarea neputincioasă, la capitularea fără luptă, la o adaptare adesea forțată și exterioară”⁹⁶.

Într-o atare accepțiune, singurul mod de a depăși cultura scindată, și, deci, de a trece la un nou tip de structură culturală, este de a reunifica „cultura obiectivă” și „cultura subiectivă”, în/și prin practica grupurilor sociale, deci prin explicarea structurii sociale.

Analizând mai concret elementele structurii culturale și relațiile dintre ele, putem vorbi despre structura *internă*

⁹⁶ Georg Lukàcs, *Specificul literaturii și al esteticului*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969 (îndeosebi capitolele *Balzac - critic al lui Stendhal*, *Omul ca miez și coajă*, *Premisele cosmicității operelor de artă*).

și cea *externă a culturii*. Structura internă a unei culturi este un concept utilizat pentru a analiza culturile în ceea ce privește compoziția lor. Astfel, J. Sezcepański consideră, pe urmele antropologiei culturale, ca structura internă a unei culturi este constituită din: a) *elementele culturale*; b) *complexele culturale*; c) *configurațiile culturale*.

La aceste elemente se mai poate adăuga cel de *sistem cultural*, prin care putem delimita sferile culturii, așa cum am văzut. Ceea ce interesează, din punct de vedere sociologic, este atât structura internă a culturii, cât – mai ales – structura externă, adică relațiile culturii cu structura socială sau ansamblul de interdependențe între cultură și societate, structura culturii și structura socială.

Elementele culturii sunt – în concepția lui Sezcepański – obiecte importante folosite în activitatea de producție, pentru dobândirea mijloacelor de satisfacere a nevoilor, pentru organizarea economică și politică sau desfășurarea vieții, culturale, religioase sau artistice. Elementele pot fi obiecte, modele, de acțiuni, idei etc, Astfel, plugul este elementul de bază al culturilor țărănești, dar „obiceiul” numit „tânjaua” este un ritual legat de culturile agricole țărănești etc. „Un sistem mai larg de obiecte, interrelații sau reprezentări și idei, legat funcțional de un anumit element, îl denumim complex cultural” (de exemplu, organizațiile sportive). Unele complexe culturale se unesc în unități funcționale mai largi și formează configurații culturale (de exemplu, „Civilizația mașinistă”) ⁹⁷.

Pentru o mai adecvată înțelegere a structurii și funcționalității sistemelor socio-culturale este necesar să lămurim încă *trei aspecte*, fără de care este greu să explicăm structurile culturale.

Aceste aspecte se referă la *contradicțiile sistemelor socio-culturale*, la *posibilitatea consensului cultural* și a *unității culturii* și la *înțelegerea diversității culturale*. Principiul structuralității presupune unitatea dintre aceste

97 J. Sczcepański; *Noțiuni elementare de sociologie*, Editura Științifică, București, 1972, p. 71-73.

trei aspecte: al contradicției, al unității consensuale și al diversității. Conceptul de structură a culturii încorporează deopotrivă cele trei dimensiuni:

- Raporturile dintre cultură și suprastructură, cultură - ideologie și cultură - conștiință socială;
- Raportul dintre cultură și „sistemele sale de referință”, ceea ce reprezintă structura externă a culturii;
- Înțelegerea culturii ca acțiune socio-culturală.

Un aspect esențial al structurii culturii îl reprezintă relațiile culturale ca reflectare a relațiilor economice, istoricește determinate, ale organismului social. Raportarea culturii la structura socială reprezintă unul din principiile metodologice pe baza căruia se pot aprecia și înțelege natura contradictorie a fenomenelor culturale, crearea unor valori ce pot fi interpretate din punctul de vedere al scopului și semnificației lor, al intereselor grupurilor sociale. Aceste diferențieri pot apărea în formele de transmitere a valorilor, în procesele de asimilare a acestora și posibilitățile diferite de acces la sistemele de valori. Raportarea diferită față de cultură a grupurilor sociale are un rol deosebit în înțelegerea dinamicii culturii.

Semnificativ este cazul valorilor morale, la nivelul cărora interesele diferitelor categorii sociale funcționează în calitate de criterii majore în stabilirea judecăților de evaluare și în cadrul cărora diferența de atitudini și comportamente apare în mod vădit.

În societate există un întreg sistem de norme morale, apreciate și vehiculate diferit de la o categorie socială la alta, în cadrul cărora conceptele fundamentale de cinste și necinste, dreptate și nedreptate, libertate și coerciție, apar în alt mod reflectate în sistemele culturale.

Sistemele socio-culturale nu pot fi pe deplin înțelese dacă se face abstracție de unitatea contradictorie a unora dintre componentele lor. Este incontestabil că un sistem socio-cultural poate fi înțeles ca interdependență cauzală și ca identitate semnificativă a elementelor componente atât de ordin social, cât și de ordin fizic și semnificativ.

Totuși, pentru a putea explica constituirea unei unități semnificative între elementele sistemului și a unui consens la nivelul agenților care participă la acest sistem, este necesar să punem în evidență mecanismul de bază prin care se realizează funcționalitatea consensuală a sistemului.

Cultura reflectă schimbările care au loc în modul de viață și, prin funcția ei socială, devine purtătoare de valori, urmărind eliberarea omului de orice fel de înstrăinare.

Sociologia accentuează studiul relațiilor economice dintre oameni și cel al celorlalte relații sociale, în care un rol esențial îl au relațiile culturale. Ea subliniază că formele culturii sunt determinate de mecanismul de funcționare al societății, dar relațiile dintre aceste forme – economice, filosofice, politice, artistice, etice, juridice, religioase – sunt realizate prin instituții corespunzătoare lor, se articulează între ele prin rolul pe care îl joacă în viața socială.

Cultura este integrată funcțional în mecanismul social. În contextul acestui raport o relație esențială este cea dintre cultură și stat. Încă de la începuturile sale, statul a acționat pentru a asimila unele valori culturale, pentru selecționarea lor în raport cu interesele sale politice, în anumite condiții promovând unele valori.

Relația dintre cultură și partidele politice este caracteristică pentru ritmul și tendințele culturii ca subsistem al sistemului social global. Partidele politice, ca expresie a intereselor pe care le reprezintă, optează pentru anumite valori, în funcție de anumite criterii de valorizare, în care cele politice sunt, de regulă, dominante.

Statul, împreună cu partidele politice, promovează politici culturale diferențiate, în raport cu opțiunile social-economice. Opțiunile se fac pentru acele elemente ale culturii care favorizează acțiunile forțelor politice aflate la putere.

Alt aspect îl oferă relația dintre cultură și religie. Între altele, biserica a favorizat, de-a lungul istoriei, dezvoltarea unor genuri ale culturii, ca, de exemplu,

artele, cu deosebire cele medievale.

Epoca actuală este epoca unor mijloace moderne de comunicare a informației culturale. Aceste mijloace sunt orientate prin politica culturală a guvernelor, care asigură selecția valorilor, a programelor de radio și televiziune, a tipăriturilor și a răspândirii lor în scopul formării opiniilor, atitudinilor și comportamentelor individuale și sociale.

Trebuie subliniat faptul că orice cultură, cultura în general, s-a dezvoltat în cadrul unei societăți date, într-un context social-istoric. În ceea ce privește caracterul profund social și substanțial politic al culturii, în orice societate, relația dintre fenomenul politic și cel cultural nu este o relație simplă. Ea este o relație *de tipul parte-întreg, întreg-parte*, la nivelul căreia se manifestă vădit dinamismul culturii. Este de remarcat că existența indivizilor și a popoarelor nu se află dincolo și în afara existenței lor culturale, ci se întrepătrunde cu ea. În acest sens, dezvoltarea și înflorirea efortului creator, pe de o parte, sau dezintegrarea și sărăcia activităților spirituale, pe de altă parte, au loc în funcție de dezvoltarea democrației politice și sociale.

Într-o societate democratică sensul culturii se amplifică, dobândind noi valențe. Baza economică și socială a culturii se modifică structural, cultura devine scopul întregului popor. Atributele fundamentale ale culturii își semnalează prezența în sfera unei politici culturale active, care angajează conștiința individuală și socială în rosturile lor cele mai intime.

Ca disciplină științifică, sociologia culturii abordează mecanismul de formare și funcționare a culturii. Pentru aceasta, ea trebuie să facă apel la teoriile, metodele și rezultatele semioticii.

Cultura nu se identifică cu conștiința socială, care este reflectarea complexă a existenței sociale. Reflectarea culturii în conștiința individuală are o sferă largă, reflectarea vieții culturale a societății, cât și reflectarea vieții culturale a individului.

Sfera culturii spirituale cuprinde și anumite elemente

ale psihologiei sociale, care corespund unui mod de reflectare specific culturii. Un element important al culturii îl constituie mijloacele de comunicare, limba și sistemul de instituții, organizații și relații pe care se întemeiază crearea și transmiterea de valori culturale. Cultura spirituală cuprinde întregul sistem de cunoștințe elaborat de științele pozitive, științele tehnice etc. Nucleul interdisciplinar care poate aborda acest raport este alcătuit din sociologie, psihologie, politologie și altele.

4.1. CULTURA ȘI SISTEMELE SALE DE REFERINȚĂ.

RELAȚIILE DINTRE CULTURĂ ȘI DIFERITE COMPONENTE ALE REALITĂȚII SOCIALE

Principiul diversității culturale. Criteriul de bază în analiza structurii sociale a culturii este modul în care elementele culturale se structurează în funcție de agenții sociali la care se raportează (indivizi, grupuri, clase, popoare etc.) și de acțiunile acestora, de relațiile sociale dintre ei.

Astfel, în raport cu organizarea teritorială a colectivităților umane avem „culturi sătești” și „culturi urbane”. Cele sătești sunt îndeosebi culturi orale, în special bazate pe rudenie și obiceiuri, pe instituții orale, precum și dreptul obișnuielnic, pe vecinătate etc., în timp ce culturile urbane sunt bazate pe legături funcționale, pe o puternică diviziune socială și specializare a activităților, pe instituții reglementate prin coduri scrise etc.

În raport cu relațiile sat-oraș, în societatea modernă se vorbește despre *culturile de tranziție*, bazate pe amestec de elemente culturale sătești și urbane, pe manifestarea unor forme culturale noi, precum subculturile, culturile marginale etc.

Prin urmare, lămurirea conceptului de „structură externă a culturii” (sistemul relațiilor sale cu alte componente) impune raportările culturii la realitate în diversitatea aspectelor ei, precum cel al naturii, cel al

societății, cel al personalității, cel al valorilor, cel al civilizației etc. Acestea capătă semnificația de „sisteme de referință” pentru înțelegerea conceptului de cultură, dar numai de sisteme de referință, fiindcă unghiul de vedere sociologic implică cercetarea culturii în cadrul relațiilor sale cu structura socială, ca fiind un criteriu necesar pentru înțelegerea dinamicii culturale. Celelalte componente corelative, precum relația cultură-natură, au semnificații în cadrul unor științe particulare ale culturii ca, de exemplu, antropologia fizică sau geografică, tehnologia etc. La fel, de exemplu, relația ideologie-cultură are relevanță în cadrul unei teorii a valorilor (axiologia) sau politologiei etc. Având în vedere toate aceste considerații, nu vom acorda o abordare lărgită acestor chestiuni încercând, pe de altă parte, să punem în evidență și unele elemente specific sociologice în abordarea acestor raporturi.

Prin urmare, ansamblul fenomenelor culturale poate fi analizat în toată complexitatea sa în raport cu factorii de referință ca: natură, societate, personalitate, valoare, civilizație etc. Numai într-un atare context putem înțelege procesul diversificării culturale. De aceea, am considerat că raportarea culturii la componente ca acelea indicate, ne va permite să înțelegem o altă dimensiune a ei, și anume aceea a diversității sale. A raporta cultura la aceste componente înseamnă a o așeza sub semnul unui alt principiu de înțelegere a structurii culturale, și anume *principiul diversificării culturilor față de atari componente*. Așa cum un atare mod de abordare ne permite să înțelegem problema diversificării culturilor, perspectiva abordării culturii ca acțiune ne va ajuta să înțelegem problema unității sale. La nivelul acțiunii se instituie unitatea cauzal-semnificativă a faptelor culturale. Alături de raporturile cu formele de comunitate umană, asemenea tipuri de raporturi ale culturii cu natura, societatea, personalitatea permit explicarea deplină a complexității culturilor, aceasta dând expresie principiilor contradicției, diversității și unității culturale.

Relația natură-societate-cultură reprezintă una din problemele hotărâtoare în analiza culturii; ea relevă multiple sensuri, interrelațiile dintre aceste elemente și formele prin care se realizează împletirea unor domenii.

Cultura este definită de unii cercetători prin opoziție cu natura, prin capacitatea sa de detașare de natură, ca expresie a desprinderii umanului de biologic.

Pentru André Malraux, cultura definește acel moment în care umanul se desprinde de biologic, iar Claude Lévi-Strauss consideră că este extrem de dificil a spune unde se sfârșește natura și unde începe cultura, ceea ce e, în adevăr, o problemă nerezolvată, încă, satisfăcător.

Opoziția dintre cultură și natură este relativă, deoarece în desprinderea omului de natură, în trecerea de la biologic la social, cu greu se poate stabili o linie de demarcație între domeniul natural-biologic și cel social-cultural al umanității.

Apărând odată cu omul și cu capacitatea lui de a modela natura, conform intereselor sale (cultura este uneori definită ca umanizare a naturii), asemănător cu celelalte forme elaborate printr-o acțiune umană conștientă, cultura este o prelungire a naturii și o dimensiune nouă a universului, cum spunea Lucian Blaga.

Dificultatea de a stabili trecerile de la natură la cultură a determinat o serie de poziții extremiste în sociologia culturii și antropologia culturală.

Școala germană de antropologie culturală susține existența culturii și la niveluri subumane, folosind ca argument comportamentul unor animale cu instincte dezvoltate: digurile de castori, cuiburile de păsări, pânzele de păianjen, modul de folosire a mâinii la maimuță, un anumit tip de imitație la anumite animale etc. Aceste manifestări nu sunt ale umanului (ale socialului), ele nu sunt manifestări de cultură pentru că sunt lipsite de resortul conștient, de activitatea premeditată a scopului definit pe bază de interese. Creația culturală este o activitate conștientă a omului în conformitate cu scopurile pe care și le propune.

Există și autori situați pe o poziție extremistă, care consideră că ar exista o perioadă a umanității, a omului social, lipsită de prezența fenomenului cultural, a valorilor culturale, deci aculturală. După ei, cultura ar fi o achiziție târzie a umanității, ea ar fi apărut relativ recent în dezvoltarea societății omenesti. Printre aceștia se numără și etnologul german Albert Vierkandt, care împarte comunitățile umane în comunități *primitive* („*Naturvölker*”) și comunități *civilizate* („*Kulturvölker*”). Legătura dintre ele este realizată de o formă mixtă („*Halbkulturvölker*”) ⁹⁸.

Oswald Spengler susține un punct de vedere similar în „*Der Untergang des Abendlandes*”. Acceptând ca singure realități istorice doar civilizațiile, el consideră că marile culturi nu sunt o regulă, ci o excepție și că popoarele aflate în marginea marilor civilizații sunt neistorice și lipsite de cultură.

José Ortega y Gasset împărtășește opinia existenței unor forme de comunitate lipsite de cultură (*La rebelión de las masas*, 1937).

O serie întreagă de cercetări etnologice au oferit elemente probatorii ale ideii de istorie culturală a umanității, ale ideii de continuitate a fenomenului cultural.

Legat de punctul de vedere potrivit căruia socialul este strict marcat de cultural a apărut, pe de o parte, ideea că între social și cultural nu există deosebiri de esență. Pitirim Sorokin este – deși uneori cu oarecare inconsecvențe – susținătorul acestei teze („*Social and Cultural Dynamics*”, „*Society, Culture and Personality*” etc.). Pe de altă parte, unii autori, printre care Joseph M. Sinderling și Clyde Kluckhohn, stabilesc distincții mai mult sau mai puțin categorice între social și cultural.

Alături de aceste interpretări ale raportului dintre social și cultural, circulă și punctul de vedere propriu gândirii lui Robert Bales, Edward Shils, Talcott Parsons etc., după care atât socialul cât și culturalul sunt structuri

98 Albert Vierkandt, *Naturvölker und Kultur*, Verlag von Duncker & Humboldt, Leipzig,

subordonate unor structuri mai ample (de tipul realității *superorganice*).

Problema esențială în studierea raportului natură-cultură-societate, din unghiul sociologiei culturii, este următoarea: *cultura este, prin excelență, un fenomen social, apare și se dezvoltă odată cu apariția societății, fiind puternic ancorată în realitate prin forțele sale productive; ea acționează asupra naturii și o schimbă, transformându-se pe sine ca produs calitativ deosebit de restul lumii materiale.*

Prin natură înțelegându-se lumea materială, universul nemărginit în timp și spațiu, în continuă mișcare și dezvoltare, care cuprinde întreaga realitate obiectivă, rezultă că sensul raportului dintre natură și viața socială nu este de juxtapunere, ci de integrare organică.

Antonio Gramsci, concepând omul ca entitate bine definită, ca individualitate plasată într-un mediu pe care însuși l-a creat, deci, încadrat acestuia în mod organic, activ și conștient (ca „serie de raporturi active” sau ca „proces al actelor sale”), subliniază: *„El nu intră de-a dreptul în raport cu natura, deoarece el însuși este natură, ci activ prin muncă și tehnică”*. Omul *„se schimbă el însuși, în măsura în care schimbă și modifică întregul complex de raporturi al cărui centru relațional este”*⁹⁹.

Caracterul social al culturii apare subliniat de foarte mulți autori, încă din 1871, Edward B. Tylor, antropolog englez, preciza: *„Cultura este un complex care include cunoștințele, credințele, arta, morala, legile și toate celelalte dispoziții, atitudini dobândite de om, în calitate de membru al societății”*¹⁰⁰.

O serie întreagă de cercetători contemporani, printre care antropologul american Adamson Foebel, pentru care cultura este un rezultat al invenției sociale, sau sociologul elvețian Richard F. Behrend, pentru care viața socială este inerentă oricărui fapt de civilizație, pledează în favoarea

99 Antonio Gramsci, *Cultură și istorie - Opere alese*, Editura Politică, București, 1969.

100 Edward B. Tylor, *Primitive Culture*, London, 1881, p. 1.

ideii caracterului social, a condiționării sociale a culturii.

Antropologul englez Bronisław Malinowski¹⁰¹, teoretician al culturii și adept al teoriei funcționaliste în sociologie, subliniază că *teoria culturii trebuie să ia în considerație dubla natură a omului: cea biologică și cea socială*. Viziunea sa asupra culturii, ca produs al muncii omului și, totodată, ca mijloc pentru realizarea scopurilor sale, îl obligă să realizeze analize sociologice pertinente.

Prin urmare, cercetarea raportului natură-societate-cultură este relevantă numai într-o abordare interdisciplinară a sociologiei culturii, antropologiei și istoriei culturii, altfel se ajunge la concluzii nerelevante.

Cultura și formele de comunitate umană. Cultura nu poate fi analizată decât într-o strânsă corelație cu forma de comunitate de care este indisolubil legată. Reflectând specificul fiecărei epoci, cultura îmbracă, în procesul său istoric de dezvoltare, forme specifice, corespunzătoare tipurilor de comunitate umană.

Fiecărui tip de comunitate umană îi este propriu un anumit tip de cultură. Astfel, studiul aspectelor sociologice și istorice ale culturii din orânduirea primitivă nu poate fi realizat decât în raport cu forma de comunitate gentilico-tribală, cu structurile și relațiile sale specifice. Acest specific se reflectă în tipul de cultură, în optica și în criteriile de valorificare a creației umane din acel timp.

Tot așa, istoria culturii din orice fel de orânduire nu poate face abstracție de tipul de comunitate umană specifică ei.

Cultura reflectă, în ultimă instanță, caracteristicile comunității umane în care se constituie și pe care o reproduce. Evoluția culturii este determinată atât de gradul de dezvoltare a comunităților umane, cât și de conținutul lor calitativ deosebit în diferite etape de dezvoltare.

Cultura națională apare odată cu națiunea și

101 Bronisław Malinowski, *A Scientific Theory of Culture*, New York, 1960.

reprezintă ansamblul valorilor materiale și spirituale ajunse la un sistem unitar de apreciere, care îndeplinește funcțiile sociale generale ale unei națiuni.

Specificul național al culturii pune sociologiei culturii probleme deosebit de complexe, începând cu determinările concrete ale culturii până la relația sa cu alte culturi, legată de asimilarea și transmiterea valorilor.

Specificul național al unei culturi exprimă efortul unei națiuni în direcția dezvoltării mediului cultural specific ei, posibilitățile ei creatoare, ansamblul caracteristicilor proprii structurii economico-sociale și ale modului ei de expresie. Prin specificul ei național, cultura unui popor participă la cultura lumii.

Sinteza culturilor naționale face posibilă existența culturii universale, care cuprinde valorile valabile general-umane. Unitatea culturii universale se exprimă prin diversitatea culturilor naționale.

Asimilarea culturilor naționale, cu specificul lor, în cultura universală, duce la realizarea unui tablou variat al culturii lumii în care ies în relief individualitatea națiunilor și, deopotrivă, trăsăturile generale ale culturii ca întreg.

Cultura universală exprimă un sistem complex de elemente, format dintr-o diversitate de fapte de cultură națională, care s-au universalizat prin originalitate și prin noutate.

Procesul de universalizare a unor valori naționale se produce în momentul în care ele răspund unor trebuințe general-umane și sunt transmise de la o națiune la alta printr-un sistem mutual de difuzare. El se realizează printr-un program de cooperare și colaborare culturală internațională.

Acest proces de universalizare a valorilor naționale, prin selecția critică, își are temelia în procesul continuității-discontinuității culturale și se realizează prin criteriile de recunoaștere socială a sistemelor culturii și valorilor. Procesul de selecție critică a valorilor culturale presupune înțelegerea unui alt raport, și anume acela dintre cultură și personalitate.

Raportul dintre cultură și personalitate. Dacă relația dintre cultură și natură vizează și evoluția istorică a culturii, raportul dintre cultură și personalitate pune în lumină structuri socio-culturale legate de comportamentul și personalitatea umană.

Analizând impactul culturii asupra personalității, R.B. Cattell stabilește trei tipuri de influențe posibile ale culturii asupra personalității:

a) *influența directă*, prin comunicarea mai mult sau mai puțin voluntară a culturii sau a unei zone a culturii; b) *efectele de situație*, ca urmare a poziției deținute de subiect în sfera culturii; c) *apariția unor structuri secundare*, în conformitate cu anumite legități psihologice care vizează trebuințe ale personalității rezultate din exigențe ale culturii, care acționează asupra personalității. Efectul modelator al culturii asupra personalității umane se poate realiza numai în măsura în care cultura își află izvorul în realitățile sociale concrete.

Eficiența socială a culturii este evidențiată, în cadrul acestui raport, în modul de comportare al indivizilor și în personalitatea acestora.

Problema eficienței sociale a culturii are implicații atât în planul teoretic, cât și în cel practic, pentru că ea exprimă nivelul de cultură al unui popor, formele de manifestare și atitudinile, precum și mijloacele și căile socio-culturale pentru ridicarea nivelului cultural și de viață al membrilor societății.

Sociologul american Talcott Parsons concepe cultura ca produs al interacțiunii dintre societate și personalitate. *Cultura nu poate lua naștere decât în societate și poate fi eficientă numai dacă ea contribuie la formarea și dezvoltarea personalității.*

Ralph Linton înțelege prin cultura unei societăți modul de viață al membrilor săi, ansamblul ideilor, aptitudinilor dobândite și transmise din generație în generație. *O cultură este un grup organizat de reacții învățate, caracteristice unei anumite societăți.*

Alți teoreticieni definesc cultura pornind de la comportamentul membrilor unei societăți sau al unor grupuri (E. A. Foebel), de la obiceiuri, tradiții, limbaj și caracterul simbolic al culturii.

Pitirim Sorokin arată că fiecare personalitate umană are o structură socio-culturală specifică și că *ea este expresia raporturilor dintre indivizi sau grupuri sociale și mediul social în care trăiesc*.

Aceste raporturi se reflectă atât în fenomenele de cultură, cât și în modul de viață prin diversitatea semnificațiilor, valorilor și normelor rezultate din interacțiunea indivizilor cu sistemul socio-cultural în care se dezvoltă.

Cultura și personalitatea se află într-o interdependență atât de organică, încât unii dintre cercetătorii și teoreticienii domeniului găsesc justificat să afirme că: „A discuta despre cultură și despre personalitate înseamnă, într-un sens, a opera o falsă dihotomie și a pune o falsă problemă. Se poate susține, pe de o parte, că o cultură se exprimă prin comportamentul și atitudinea persoanelor și că ea nu există independent de indivizii care o determină; pe de altă parte, că personalitatea este ceea ce este în virtutea proceselor de inculturație și că conceptul personalității reprezintă, în parte, rezultatul culturii ambiante”¹⁰².

Dintr-o astfel de analiză rezultă faptul că, întrucât orice individ se formează și se manifestă într-un mediu, care în cea mai mare parte este determinat cultural, din multitudinea de factori care concură la formarea personalității cultura se detașează ca un element de prim ordin. Și tocmai din nevoia de a explica influența covârșitoare a culturii asupra formării individului s-a născut încercarea psihologiei sociale de a pune în circulație un concept sintetic al personalității, în care socialul - condiționările sociale ale individului (obiect al sociologiei) și psihicul - ansamblu structurat de însușiri și

102 Otto Klinberg. *Psychologie sociale*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959, Tome II, p. 403-404.

manifestări psihice (obiect al psihologiei) formează un tot omogen prin medierea culturii.

Cercetările asupra personalității, în ciuda generalizărilor teoretice uneori contradictorii, de multe ori complementare însă, lasă totuși posibilitatea consensului asupra câtorva concluzii.

După Ralph Linton, acestea ar fi: 1. Normele de personalitate diferă de la o societate la alta; 2. Membrii fiecărei societăți vor prezenta întotdeauna variații individuale considerabile în ceea ce privește personalitatea; 3. Cea mai mare parte a acestui șir de variații și cea mai mare parte a acelorași tipuri de personalități pot fi găsite în toate societățile¹⁰³.

Or, toate aceste aserțiuni pot fi explicate consecvent numai în termenii de *motivare culturală*. Astfel, cercetările efectuate asupra diferitelor culturi au pus în evidență faptul că membrii aceleiași societăți, prezentând un evantai nelimitat de individualități distincte, au totuși în comun elemente ale unei structuri suficient de integrată pentru a putea fi denumită *tipul personalității de bază* pentru întreaga societate și că *tipurile personalității de bază diferă de la o societate la alta*. Pentru a explica aceste diferențe, s-a încercat acreditarea ideii rolului jucat de factorii ereditari; dar, dacă este neîndoielnic că ereditatea poate juca un oarecare rol în configurarea tipului personalității de bază a unor societăți mici și îndelung izolate, având deci o ereditate cât de cât omogenă, în societățile mari, și mai ales civilizate, ereditatea este atât de eterogenă încât nu poate în niciun fel motiva elementele omogene pentru o întreagă societate, ale tipului personalității de bază. De asemenea, o ereditate cu multe elemente comune pentru două sau mai multe societăți nu duce cu necesitate la norme de personalitate asemănătoare pentru societățile respective. Astfel, diferențele de ereditate între francezi și germani sunt, datorită împrejurărilor istorice, mai accentuate decât

103 Ralph Linton, *Fundamentul cultural al personalității*, Editura Științifică, București, 1968, p. 154.

diferențele demonstrate de tipurile personalității de bază ale acelor două societăți, în așa fel încât apare total nejustificat ca diferențele din urmă să fie puse pe seama celor dintâi.

Așadar, rămâne să acceptăm ca explicație a diferențelor constatate *influența mediului cultural în care se formează, acționează indivizii unei anume societăți, mediu suficient de specific pentru a justifica specificitățile normelor de bază ale personalității societății respective.*

Tot în aceiași termeni trebuie explicat și faptul că membrii fiecărei societăți prezintă întotdeauna variații individuale considerabile în ceea ce privește personalitatea, întrucât diferențele individuale și diferențele de mediu sunt atât de numeroase încât combinarea și permutarea lor duce la un număr practic nelimitat de situații din care indivizi diferiți vor acumula experiențe diferite. Iar în ceea ce privește coincidența aproape a acelorași forme de variații și aproape a acelorași tipuri de personalitate în toate societățile, explicația se găsește în faptul că indivizii umani, în esență asemănători, sunt puși, în societăți diferite, în situații de mediu cultural-familial, de exemplu, similare, ceea ce duce la asemănări evidente în structurile profunde ale personalității lor.

Trebuie, deci, să admitem *că la baza formării și manifestării personalității stă mediul cultural în interiorul căruia rolul principal în procesul educării îl joacă oamenii și lucrurile cu care individul în formare intră în contact.*

Or, atât comportamentul primilor, cât și caracteristicile celor din urmă pot fi, ca urmare a unei anume stereotipizări impuse de o anume societate, descrise ca modele culturale.

Oricare ar fi comportamentele-model, convingerile, valorile cu transmiterea cărora este însărcinată educația de familie, școala, instituțiile etc., influența culturii asupra personalității operează la două niveluri: cel al începutului vieții, prin influența comportamentului, modelat cultural, al altora față de copil, și cel al vârstei adulte, prin influența însușirii și practicării de către individ a normelor și

valorilor caracteristice societății sale.

În ceea ce privește primul nivel, este îndeobște acceptat că primii câțiva ani ai vieții au o importanță hotărâtoare pentru formarea personalității, lucru pus în evidență de condiționarea deseori a unor personalități atipice de către experiențe atipice, suferite de indivizi în copilărie.

În ceea ce privește cel de-al doilea nivel, este de remarcat ca de-a lungul întregii vieți a individului cultura servește drept ghid. Ea îi furnizează acestuia nu numai modele pentru rolurile pe care și le schimbă, ci și certitudinea că aceste roluri vor fi în linii mari compatibile cu sistemele de valoare-atitudine adânc fixate în el¹⁰⁴, cu normele personalității de bază a societății căreia îi aparține.

Evidențiind uriașa personalitate formativ-educativă a culturalului, rolul său covârșitor în formarea și manifestarea personalității umane, nu trebuie însă uitat faptul că omul nu se raportează pasiv la cultură.

Față de cultură, individul se manifestă activ și această atitudine este plenar prezentă în actul de creație culturală. Este adevărat că individul acumulează cultură, că se formează într-un spațiu cultural determinat, dar la fel de adevărat este că el are capacitatea să utilizeze achizițiile culturale într-un mod creator, să creeze el însuși cultură. Prin participarea la cultura, prin actul de creație culturală, personalitatea umană se obiectivează, contribuie la îmbogățirea și transformarea mediului cultural care a modelat-o. Cu alte cuvinte, ea acționează ca un veritabil agent cultural.

Relația activă pe care omul o întreține cu cultura este pusă în evidență și de aceea că el alege din totalul culturii existente, în mod reactiv sau din proprie inițiativă, anumite elemente, care sunt apoi incluse în propriul său buget cultural. Mai mult, elementele de cultură preluate suferă uneori anumite modificări, pentru a putea fi asimilate

104 Ralph Linton, *Fundamentul cultural al personalității*, Editura Științifică, București, 1968, p. 168.

structurii culturale personale.

Astăzi sunt create condițiile participării reale, efective a tuturor categoriilor sociale la procesele de creație culturală. Pe căi diverse, este stimulat spiritul de creație, este creat un larg cadru de participare la dezvoltarea valorilor spirituale, de afirmare a talentului, sensibilității și geniului creator al poporului nostru.

Aceste caracteristici sunt constitutive profilului cultural al omului, al acelui „om total” de care vorbea Bălcescu, atunci când se referea la personalitatea omnidimensională a unor vremuri noi.

Pornind de la ideea că, în totalitatea ei, cultura „nu constă numai din aspectele ei fizice, economice, tehnice, politice, juridice, morale, științifice, filosofice, artistice, luate izolat, ci din toate laolaltă în strânsă interdependență și interacțiune, ca un singur tot, ca un întreg organic, indivizibil”, Traian Herseni ajunge la concluzia că: „Propagarea și însușirea culturii, formarea unor personalități multilaterale, armonioase, pe deplin dezvoltate, cer deci o acțiune corespunzătoare, în măsură să asigure deopotrivă cultura fizică, igienico-sanitară, tehnico-economică, politică și administrativ-juridică a maselor, cât și cultura lor intelectuală, științifică, filosofică, morală, estetică. Un om cult sau un om civilizat, o masă cultivată sau civilizată de oameni presupun nu numai un anumit nivel cultural-educativ într-una sau cealaltă din componentele culturii sau civilizației, dar neapărat atingerea unui nivel de ansamblu bine dotat, bine echilibrat, bine integrat, care să cuprindă deci în proporții optime toate componentele culturale necesare unei vieți umane superioare”¹⁰⁵.

Sociologia culturii, accentuând legătura organică dintre cultură și personalitate, cultură și societate, analizează dialectica acestor raporturi în procesul de creație, transmitere și asimilare a valorilor materiale și

105 Traian Herseni, *Coordonate ale culturii de masă în „Psihosociologia culturii de masă”*, Editura Științifică, București, 1968, p. 20.

spirituale. Dezvoltarea personalității umane, într-un mediu cultural dat, modul în care indivizii unei societăți participă și se integrează în procesul de creație a bunurilor culturale și beneficiază de valorile culturale create de umanitate sunt probleme pe care le pune și pe care le rezolvă sociologia culturii.

Problema raportului cultură-personalitate nu poate fi abordată pe plan abstract. Această relație are un caracter concret, se realizează în condiții concrete și trebuie judecată într-un context social concret, raportată la determinările sociale ale fiecărei epoci.

Raportul dintre cultură și personalitate trebuie văzut prin abordarea sa în cadrul unui complex larg interdisciplinar cum este sociologia, psihologia, etica, antropologia etc.¹⁰⁶.

Raportul cultură-valoare. O analiză a fenomenului cultural, ca fenomen total și ca parte a sistemului social-global, presupune utilizarea conceptului de valoare.

În dezvoltarea teoriei valorilor, contribuții importante au adus teoreticienii școlii neokantiene de la Baden (H. Rickert, E. Cassirer, N. Cohen, W. Windelband ș.a.), filosofia existențialistă, subiectivismul-psihologist, alți autori.

Contribuții românești la dezvoltarea teoriei valorilor au adus, de exemplu, Petre Andrei, A.D. Xenopol, Vasile Pârvan, Tudor Vianu, Mircea Florian, Mihai Ralea, Eugen Lovinescu, Lucian Blaga¹⁰⁷

106 Petre Andrei, *Personalitatea ca valoare socială*, în *Opere sociologice*, vol. I., Editura Acad. R. S. România, București, 1973, p. 141-147; J. S. Piant, *Personality and Cultural Pattern*, Octagon Book, New York, 1966.

107 Puncte de vedere noi și originale asupra valorii în istoria culturii românești sunt expuse în următoarele lucrări:

A. D. Xenopol, *La théorie de l'histoire* (1899), 2ed; *principes fondamentaux de l'histoire*, Ed. Leroux, Paris, 1908.

Petre Andrei, *Filosofia valorii* (1918), *Fundația Regele Mihai I*, București, 1945.

E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne* (trei volume), Editura

Diferitele interpretări date conceptului de valoare au fost sistematizate în trei mari direcții principale:

I. Direcția *subiectivă*, care reduce valoarea la o simplă proprietate, o simplă funcție a psihicului.

În raportul dintre obiect și subiect, elementul determinant în definirea valorii îl constituie cel de ordin subiectiv. Determinarea obiectivă a valorii este ignorată.

O critică a tendinței subiectiviste se află, în axiologia românească, la Petre Andrei și Tudor Vianu. Înțelegând prin cultură exclusiv ansamblul valorilor spirituale, subiectiviștii nu pun problema genezei istorice concrete a culturii. Petre Andrei, criticând acest punct de vedere, subliniază existența unei culturi materiale, în cadrul căreia valoarea cuprinde atât elementele subiective cât și obiective. Ea se formează la nivelul relației obiect-subiect.

II. O a doua direcție de interpretare a valorii o reprezintă obiectivismul axiologic, care identifică valoarea cu obiectul și neagă rolul subiectului în constituirea valorii. Pentru reprezentanții acestei orientări, valoarea este identică cu obiectul, este obiectul ca atare. Ea există dincolo de orice apreciere subiectivă.

III. Acestor două tendințe li se alătură o a treia direcție, autonomistă, care concepe valoarea independentă de realitate, ca o esență autonomă, ce nu poate fi discutată decât dincolo de orice relație subiect-obiect. Valoarea reprezintă, deci, un principiu absolut etern imuabil. Acest

Ancora, București, 1924-1926.

Tudor Vianu, *Introducere în teoria valorilor întemeiată pe observarea conștiinței*, Cugetarea Georgescu-Delafras, București, 1942; *Filosofia culturii*, ediția a II-a, Editura „Publicom”, București, 1945.

Mircea Florian, *Curs de filosofie generală*, Universitatea București, Facultatea de Filosofie și Litere, I, 1946-1947, p. 323-333.

Mihai Ralea, *Psihologie și viață*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1938; *Introducere în sociologie*, Casa Școalelor, București, 1944.

Mihai Ralea, T. Hariton, *Sociologia succesului*, Editura Științifică, București, 1962.

Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București 1946.

punct de vedere este caracteristic axiologiei neokantiene.

La întemeierea și abordarea științifică a sociologiei valorii o contribuție de seamă a avut sociologul român Petre Andrei. Din întreaga concepție a acestuia reiese că o sociologie nu se poate constitui decât ca o știință a manifestărilor sociale creatoare de valori.

Societatea ca agent de creație a valorilor este „personalitate socială”. Prin urmare, numai în raport cu participarea indivizilor la creația „valorilor social-culturale” societatea se „personalizează”, capătă caracteristicile unei totalități active.

Procese fundamentale ale existenței și activității omului sunt cel de *cunoaștere* și cel de *recunoaștere* a valorii. Amândouă aceste procese implică valori. Procesul de recunoaștere, a valorilor se întemeiază pe cel de cunoaștere a valorilor. Căci omul, pentru a putea realiza o valoare, trebuie să o conceapă sub semnificație acțională, adică în calitate de scop sau mijloc al unei acțiuni. Acesta este însă un act de cunoaștere a valorilor. Prin urmare, este clar că actul ontologic uman primordial implică unitatea dintre cunoașterea valorii și realizarea ei.

Într-o atare perspectivă putem înțelege și diversitatea de expresie a manifestărilor umane, care își are o dublă origine:

- În diversitatea condițiilor externe;
- În diversitatea soluțiilor privind determinarea și realizarea unui tip dat de valori.

În raport cu această diversitate „empirică”, P. Andrei se străduiește să realizeze analitic unitatea ireductibilă a ființei umane, ca unitate real-practică. Criteriul acestei unități este calitatea omului de a realiza valori, în sensul acesta, omul în toate formele sale, în toate ipostazele sale, este un creator de valori. În ipostaza de subiect cunoscător el realizează valori, valoarea de adevăr, de esențial. În ipostaza de om al acțiunii el realizează valorile practice sociale.

Referindu-se la geneza valorii, P. Andrei se delimitează de concepțiile psihologice asupra acesteia.

Valoarea nu este un „produs al dorințelor omenești”, „o reacțiune subiectivă la senzația sau reprezentarea unui lucru”, nici „o însușire a lucrurilor” de a satisface o trebuință, așa cum afirmă concepțiile personaliste sau substanțialiste. Nu putem defini valoarea nici ca o „dispoziție de valoare” a indivizilor. Într-o primă accepțiune, autorul menționat consideră că valoarea ca fenomen nu e altceva decât o relație funcțională a unui subiect și a unui obiect. Spre deosebire de M. Scheler, noi afirmăm o predispoziție pentru alcătuirea valorilor, dar calitatea, felul specific, însușirile valorilor depind de factorul obiectiv care actualizează, realizează această dispoziție. Și mai departe: „... Valoarea se naște dintr-o reciprocitate funcțională activă a subiectului cu obiectul”. „... Valoarea nu e un atribut nici al subiectului, nici al obiectului, ci o relație funcțională a amândurora. Prin urmare, în fenomenul valorii avem două elemente constitutive: subiectul și obiectul. Subiectul valorii este persoana, iar obiectul e lucrul”¹⁰⁸

Cu această concepție asupra valorii, P. Andrei reușește să depășească atât concepțiile psihologice, cât și pe cele substanțialiste. „Prin sociologia valorii – arată el – se înțelege studiul înfățișării valorii în societate sau mai clar: legătura dintre valoare și realitatea socială”¹⁰⁹

Întrucât sociologia valorii se ocupă cu cercetarea „elementelor sociale din valoare”, ea va urmări cadrul social complex în care se manifestă diferitele „spețe” de valori. Ca atare, în conformitate cu schema gustiană a realității sociale, trebuie distins între valori care aparțin sistemului manifestărilor sociale (valori economice, valori estetice, valori politice, valori juridice) și valori care aparțin cadrului social (valori istorice, valori religioase). Valorile sociale sunt elemente active ale „vieții sociale”, spre deosebire de cele „hiperpersonale” care sunt

108 P. Andrei, *Filosofia valorii*, în „*Opere sociologice*”, vol. I., Editura Academiei R.S.R., București, 1973, p. 177.

109 *Ibidem*, p. 246.

„elemente intelectuale ale cunoștinței” sau teoretico-explicative.

Ocupându-se de valorile practice, sociologia valorii nu se suprapune „practicii valorii”, căci „ea cuprinde numai ca un capitol studiul realizării practice a valorii. Obiectul sociologiei valorii este arătarea elementului social al valorii” atât în ceea ce privește structura valorii (conținutul și relațiile sale) cât și în ceea ce privește exercițiul valorii, procesele practice de realizare a valorii. Prin urmare, prima sarcină a sociologiei valorii este de a arăta mecanismele generale implicate în „procesul de realizare a valorilor”.

Întrucât acesta este un proces pe care îl vom regăsi în cadrul fiecărei grupe de valori sociale, sociologia valorii cuprinde două niveluri analitice:

- Determinarea valorii și a clasei valorice din care aceasta face parte, a caracteristicilor sale structurale;
- Cunoașterea mecanismelor de realizare practică a valorii.

La acest al doilea nivel, sociologia valorii intră într-un complex de cercetare-acțiune din care mai fac parte *etica* (ce se ocupă cu *aprecierea valorilor*) și *politica* (ce se ocupă cu *condițiile de realizare a valorilor*). Procesul de realizare a valorilor are o natură contradictorie și chiar conflictuală. Între diferitele valori care trebuie realizate, se dezvoltă o „adevărată luptă”. „Hotărârea în această luptă o dă societatea în urma unui proces de apreciere, de valorificare a valorilor”.

„Valorificarea valorilor” are drept criteriu un „ideal”, o „valoare a cărei realizare se impune”. Acest ideal este „valoarea totală culturală”. Totodată, realizarea valorilor se face după anumite reguli, după „anumite norme de acțiune”.

Repetarea valorificării unei valori de către un subiect, repetare prin care subiectul reia o legătură între o „valoare-scop” și o „valoare-mijloc”, generează reguli de acțiune numite „maxime”. „Maximele sunt norme create de indivizi pentru realizarea valorilor”.

Normele de acțiune sunt determinate de societate sub forma obiceiului și a legii. „Obiceiul nu este altceva decât norma comună de acțiune”. Caracteristicile obiceiului sunt „repetiția” și constrângerea în raport cu individul. Aceste elemente redau, în esență, mecanismele procesului de valorificare, de realizare a valorilor.

Aceste mecanisme capătă însă particularități în raport cu grupul de valori sociale. De aceea, datoria sociologiei valorii este să analizeze, să determine particularitatea diferitelor „spețe” de valori: *economice, juridice, politice, etice, estetice, istorice, religioase*. Toate aceste clase de valori au în comun faptul că se referă la o „valoare supremă” care se „impune” tuturor – „valoarea culturală”. Aceasta este una din trăsăturile care dezvăluie, dincolo de particularitatea lor, identitatea valorilor practice, care constă tocmai în socialitatea lor.

„Valorile sociale sunt totalitatea valorilor parțiale: istorice, etice, juridice etc. Ele au la baza lor o finalitate socială și rezultă din voința socială, voința indivizilor de a fi împreună, de a se supune aceluiași legi”.

Valorile sociale nu sunt o colecție de valori individuale. „După cum personalitatea individuală este făuritorul și purtătorul valorilor personale, tot așa valorile sociale trebuie să aibă o expresie oarecare a personalității ca substrat al lor”. Purtătorul valorilor sociale este „personalitatea socială, personalitatea totală”.

Personalitatea socială dă expresie, în plan acțional, subordonării „scopurilor parțiale față de un scop unic” și se înfățișează ca un mijloc pentru înfăptuirea unui „ideal cultural” care este „societatea culturală”. Expresia real istorică a societății culturale este *națiunea, care este purtător al „idealului cultural suprem” și totodată, agent al înfăptuirii „valorii totale culturale”*.

Viața indivizilor dobândește astfel valoare numai „punându-se în serviciul culturii”. La rândul lor, „valorile sociale sunt culturale, întrucât se reglementează după acest ideal total cultural” și, deci, doar în măsura în care participă la realizarea totalității culturii fără a se substitui

acesteia. Prin urmare, *criteriul absolut de valorificare a valorilor este valoarea totală culturală, cultura ca întreg al valorilor sociale.*

Sociologia valorii, exprimând o relație între subiect și obiect, consideră că valoarea se constituie prin și sub influența nemijlocită a activității umane. În cadrul interdependenței obiect-subiect, produsele pe care omul le făurește se îmbină cu trebuințele, dorințele, aspirațiile și idealurile lui.

În practica social-istorică oamenii acordă prețuire anumitor obiecte, lucruri, acțiuni, le conferă valoare sau realizează obiecte și acțiuni conform nevoilor, dorințelor și aspirațiilor lor. Valoarea este implicată într-o diversitate de forme ale realității sociale, de la tendințe și interese până la proiecte și realizarea lor, de la aspirații și idealuri până la creații particulare ale omului.

Valoarea reprezintă, în esență, un raport social. Ea este, prin excelență, un fenomen social, a cărui existență este legată nemijlocit de prezența subiectului valorizator și a obiectului valorizat.

Valoarea nu se identifică cu proprietățile constitutive ale lucrurilor, cu însușirile lor; ea exprimă doar calități pe care elementele realității le capătă pentru om, în funcție de atitudinea apreciativă a grupurilor sociale. Atât atitudinea apreciativă, cât și valorile pe care le raportează sunt condiționate de tipul și gradul de dezvoltare a ansamblului de activități ale omului.

Valoarea exprimă, deci, o atitudine de prețuire față de anumite însușiri ale unor elemente ale realității obiective. Ea are o determinare obiectivă. Ea nu există în afara subiectului care apreciază. Neputând exista în afara conștiinței omului, valoarea este determinată de existența socială a omului, validată de practica social-istorică și recunoscută ca atare de către grupuri sociale, în anumite împrejurări.

Raportul dintre cultură și civilizație¹¹⁰

¹¹⁰ Contribuții importante la clarificarea acestui raport complex se

Aceasta este una dintre problemele cele mai disputate și cele mai controversate în cadrul teoriei contemporane a culturii. În epoca modernă, ea devine o problemă fundamentală a gândirii antropologice, psihologice, filosofice, istorice și sociologice, fapt care a determinat, pe lângă apariția unor opinii diferite, în funcție de accepțiunea foarte diferită a conceptului de civilizație, constituirea unor teorii celebre.

Unele dintre ele merg în direcția identificării culturii cu civilizația, prin considerarea acestor două concepte ca termeni sinonimi. În Franța, de exemplu, există tendința considerării celor doi termeni ca sinonimi, dar, cu toate acestea, termenul de civilizație are o sferă mai largă, înglobând, totodată, tehnica și toate manifestările spirituale („civilisation”), traducând în franceză atât termenul „Kultur”, cât și termenul „Zivilisation”, în timp ce cultura nu privește decât spiritul. În plus, în timp ce civilizația este o chestiune socială sau colectivă, cultura este una mai personală, și ea nu poate fi dobândită fără o muncă personală (*Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 95). Adepți ai unei asemenea discuții, Jean Laloup și Jean Nélis afirmă: „Cu alte cuvinte, ori de câte ori omul își exercită efortul său asupra lui însuși, se vorbește de cultură, ori de câte ori modifică lumea, se vorbește de civilizație”¹¹¹

În Germania, de pildă, există tendința de a opune civilizația („Zivilisation”) – identificată cu progresul

găsesc în următoarele lucrări:

— Armand Cuvillier, *Manuel de sociologie*, tome seconde, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, p. 671-678.

— G. Gurvitch, *Traité de sociologie*, II, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p. 79-330.

— G. Gurvitch, *La vocation actuelle de la sociologie*, II, Presses Universitaires de France, Paris, 1969, p. 452-462.

— Traian Herseni, *Literatură și civilizație - încercare de antropologie literară*, Editura Univers, București, 1976.

111 J. Laloup, J. Nélis, *Culture et civilisation*. Casterman, Paris, 1963, p. 18.

material și tehnic-culturii („*Kultur*”) - înțeleasă ca expresie a spiritului profund al comunității.

Alte opinii consideră că mult disputata relație dintre cultură și civilizație nu este decât o simplă problemă de terminologie, o polemică în jurul unor termeni, o pseudoproblemă care nu necesită un efort teoretic considerabil sau o atenție deosebită.

În realitate, raportul dintre cultură și civilizație nu este o simplă dispută terminologică; el necesită analize și aprecieri de fond, cu implicații asupra înțelegerii culturii în general și a formelor concrete de manifestare existente în cadrul culturii.

Părerea noastră este că acest raport sintetizează toate celelalte raporturi analizate până aici, de aceea referirea la el este expresia unei perspective global-sintetice asupra problemelor culturii. Dacă noțiunea acestui raport dă expresie sintetică unor relații particulare între componentele culturii considerate în calitatea lor specifică (domenii de abordare pentru științele particulare ale culturii: axiologia, etica, estetica, antropologia culturală, etnografia, științele juridice, politologia etc.), fără a pune în evidență acțiunile sociale în și prin care aceste componente sunt puse în relație, atunci cercetarea sa internă în domeniul de abordare a filosofiei culturii dă expresie înțelegerii conținutului conceptului de civilizație. Dacă însă, conceptul acestui raport sintetizează acțiunile sociale în și prin care sunt structurate, integrate în sistem, componentele culturii și civilizației, atunci el face parte din teoria sociologică a culturii, care pune în evidență legile de structură socială prin care cultura și civilizația sunt integrate în orânduirii social-economice cu caracter istoric. De aceea, multe din teoriile acestui raport, cultură-civilizație, nu au o relevanță sociologică, ci doar una filosofică, ce explică și concluziile unora dintre teoreticienii raportului. Dar să reamintim succint pe câțiva dintre aceștia.

Principalii reprezentanți ai teoriei opoziției dintre cultură și civilizație sunt Oswald Spengler și Arnold

Toynbee.

Înțelegând prin cultură ansamblul valorilor spirituale ale societății, iar prin civilizație cultura materială, adepții ei pornesc de la o falsă premisă, menită nu atât să acrediteze superioritatea fenomenului cultural, cât să deprecieze rolul civilizației în dezvoltarea socială. Acești autori ajung la concluzia că civilizația reprezintă o formulă de decădere a culturii.

O critică a civilizației în starea ei de naștere a fost efectuată de J.J. Rousseau. Reîntoarcerea la natură, pe care o preconiza, avea un caracter politic revoluționar în epoca în care a trăit el.

Prin „contractul social”, omenirea trece de la starea naturală, în care indivizii sunt liberi și egali, la starea civilă, bazată pe proprietate privată și pe inegalitate. Or, pierderea unor valori fundamentale, ca libertatea naturală și egalitatea naturală, înseamnă dezumanizare și dependență. Soluția liberalistă pe care o preconiza Rousseau avea în vedere progresul culturii, dezvoltarea pozitivă a bazei materiale a societății și a raporturilor burgheze de libertate și egalitate.

Opuși gândirii lui O. Spengler, autori precum L.M. Morgan, J.H. Ficher și alții susțin că progresul culturii este marcat de apariția civilizației, ca formă evoluată de cultură. Civilizația înseamnă, în această interpretare, desprindere și depășire a barbariei.

Alt exponent al teoriei civilizației, Arnold Toynbee, cercetător remarcabil al filosofiei istoriei și al teoriei culturii, abordează într-o viziune specială problema civilizațiilor, plecând însă de la ideea pluralității civilizațiilor și a mișcării lor ciclice. O. Spengler consideră că cercetarea culturii este implicată cercetării civilizației. În cercetările sale el se ocupă doar de problema civilizațiilor, de mișcarea și dinamica lor. Astfel, în logica sa, civilizațiile apar ca sisteme închise, independente unele de altele și fără niciun fel de continuitate. Fiecare civilizație parcurge, într-un fel specific irepetabil, aceleași etape: *geneză, dezvoltare, declin și prăbușire*. Savantul

menționat crede că istoria societății nu reprezintă decât istoria unui conglomerat de civilizații izolate, în care fiecare are caracteristici proprii.

L. Mumford, în lucrarea „*Tehnică și civilizație*”, consideră că avântul tehnicii contemporane strică numeroase valori, opinie formulată și de alți cercetători dinaintea sa și susținută și de unii cercetători contemporani ai culturii. El arată că una dintre problemele pe care societatea trebuie să le rezolve este conservarea valorilor artistice. Concluzia la care ajung ei relevă viziunea lor unilaterală, care exclude integralismul ca principiu metodologic de analiză complexă, explicare și înțelegere a fenomenului cultural și a determinismului social care presupune critica fenomenului cultural în câmpul relațiilor ce îl determină în cadrul sistemului social global.

Problema raportului dintre cultură și civilizație a ocupat un loc important în istoria gândirii din România.

C. Rădulescu-Motru analizează, printre primii la noi, relația dintre cultură și civilizație, stabilind note diferențiale între cei doi termeni și diferențe specifice între cele două domenii sociale.

Fără a postula o opoziție radicală între cultură și civilizație, Eugen Lovinescu operează o dublă reducere: a culturii la componentele sale spirituale și a civilizației la componentele sale materiale, în timp ce N. Bagdasar și I. Petrovici insistă asupra caracterului spiritual al culturii, care se manifestă, la exterior, m și prin civilizația tehnică, nelipsită total de elemente de ordin spiritual.

Lucian Blaga are o concepție originală asupra fenomenului cultural, încercând să elaboreze un aparat conceptual specific, în cadrul căruia categoriile de *personanță*, *stil* și *matrice stilistică* (= „câmp stilistic”) sunt fundamentale.

La M. Eminescu se remarcă, de asemenea, o viziune umanistă prin care se subliniază continuitatea procesului de formare a civilizației și, mai ales, legătura dintre muncă și civilizație, condiție obligatorie a progresului social.

Printre oamenii de cultură români care au respins teoria opoziției absolute dintre cultură și civilizație se numără Petre Andrei, A.D. Xenopol, Constantin Rădulescu-Motru, T. Vianu, Mihai Ralea, Lucian Blaga, P.P. Negulescu, Ion Petrovici și alții.

Termenul de civilizație desemnează o latură a culturii, care, în esența sa, delimitează valorile materiale ce au scop practic utilitar. Civilizația este o parte componentă a culturii, terenul pe care se constituie și pe care se ierarhizează componente ale culturii spirituale. Ea reprezintă temelia culturii și a tuturor domeniilor vieții sociale, în care eficiența practică a valorilor dovedește rolul sistemului funcțional al culturii și sensul proceselor culturale, ca elemente ale sistemului social global.

Iată de ce progresul social este de neconceput fără progresul culturii, după cum progresul social nu poate avea loc în afara progresului civilizației, pentru că în interiorul civilizației are loc schimbul de valori culturale, materiale și spirituale și, deopotrivă, adecvarea lor la necesitățile sociale ale unei etape de dezvoltare social-istorică. Realizarea valorilor are loc în același ritm cu progresul tehnic-material al societății.

Nefiind decât *cultura în acțiune*, civilizația, care cuprinde totalitatea momentelor în care valorile culturale autentice devin reale – căpătând viață – este considerată în dezvoltările acestea *ca bază a culturii și cadrul ei dinamic*.

Toate aceste componente analizate până aici nu au o relevanță sociologică din simplul fapt că sunt puse în relație cu ceea ce constituie componenta culturală a sferei sociale. Această raportare capătă relevanță sociologică doar când este analizată, în cadrul acțiunii culturale, ca acțiune socială, deci în cadrul interrelațiilor sociale, al structurii sociale. Astfel considerate în sine, aceste raporturi fac domeniul de cercetare al unor științe particulare ale culturii, așa cum am arătat deja. Prin urmare, doar în cadrul acțiunii sociale, ca nivel analitic aceste raporturi

4.2. ACȚIUNEA CULTURALĂ CA ACȚIUNE SOCIALĂ. PRINCIPIUL UNITĂȚII CULTURII

În cadrul acțiunii culturale înțeleasă ca acțiune socială „desprindem modelele sociale”, „semnalele și semnele colective”, „regulile și normele” și „idealurile”.

Ce sunt modelele de acțiune? J. Sezcepański le definește ca „scheme”, anumite acțiuni care în societatea respectivă sunt deja recunoscute și acceptate, posedă sens pentru cei care acționează și a căror imitare dă șanse de realizare a rezultatului dorit. „Modelele de conduită, deci și modelele de acțiune socială sunt o parte a moștenirii culturale a întregii societăți”, scrie același autor. După tipologia lui F. Snaniecki, utilizată și de Sezcepański, modelele de acțiune socială sunt 14 tipuri ce pot fi grupate în două categorii: *modele ale adaptării reciproce* și *modele ale opoziției*. Dintre modelele adaptării reciproce menționăm: a) invitarea sau atragerea în executarea unei fapte; b) subordonarea participantă (când A se subordonează lui B, deoarece B îi permite executarea unei acțiuni); c) subordonarea cu scop; d) imitarea (când A execută aceleași acțiuni ca B considerându-le ca model bun pentru atingerea scopurilor).

Din modelele acțiunii de opoziție pot fi menționate: a) apărarea (B își apără sistemul de valori în raport cu efectul de dezorganizare a acțiunilor lui A); b) represiunea (acțiunilor considerate ca încălcări, abateri, infracțiuni); c) revolta, opoziția deschisă în diferite feluri, de la revolta copilului față de părinți la revoluția inovatoare (o specie de opoziție este cea intergrupală); d) agresiunea (jaf, concurență, rivalitate etc.); e) acțiunile dușmănoase (ponegrire, combaterea indirectă etc.) și compromisul egoist. Sociologul R.K. Merton arată că înseși comportamentele deviante sunt modelate cultural¹¹². Astfel, în funcție de gradul în care un individ acceptă sau respinge scopurile și mijloacele socialmente normate, existente într-un grup sau o societate, pot fi distinse

112 K. Merton, *Social Science and Social Structure*.

următoarele tipuri comportamentale sau modele de adaptare:

Modele de adaptare	Scopurile	Mijloacele
Conformism	+	+
Inovator	+	
Ritualism		+
Evazionism		
Revoluționarism	±	±

Așa cum reiese din tabel, cel care acceptă și scopurile și mijloacele existente într-un grup social cu privire la modelul acțiunii sociale are o conduită conformistă. Cel care respinge și scopurile, și mijloacele, creând altele în loc ($\pm$) are o conduită revoluționară.

„Modelele, consideră G. Gurvitch, sunt ghiduri, directive, prescripții, uneori norme, care se pretind valide și reclamă supunere uneori chiar într-un mod imperativ”¹¹³

Semnalele și semnele colective, de o parte, și regulile sociale, de altă parte, sunt „cazuri speciale” ale modelelor sociale. „Semnalul social este un excitant exterior destinat să transmită un ordin al societății sau grupului particular, care prescrie cutare sau cutare comportament membrilor săi”¹¹⁴. De exemplu, mișcarea drapelului într-un anumit mod dă ordin de înaintare soldaților etc. „Semnele sociale sunt expresii care se substituie unei semnificații și îndeplinesc rolul de intermediar între această semnificație și subiecții colectivi sau individuali chemați s-o înțeleagă”. Astfel de semn este o săgeată indicatoare.

Simbolurile sociale sunt, la rândul lor, „semne care nu exprimă decât parțial conținuturile semnificative și care servesc ca mediatori între conținuturi și agenți colectivi și

¹¹³ G. Gurvitch, *Traité de sociologie*, tome I, P.U.F., Paris, 1967 (secțiunea a II-a *Problèmes de sociologie generale*, cap. I).

¹¹⁴ Ibidem.

individuali care le formulează și cărora li se adresează (...). Orice simbol social are doi poli: de o parte, el este un semn incomplet, o expresie inadecvată; de altă parte, el este un instrument de participare. Acești doi poli pot fi inegali, dar niciunul nu poate dispărea fără ca să fie distrus caracterul propriu al oricărui simbol”¹¹⁵

Strâns legat de simbolul social, ajutându-ne să-l înțelegem pe acesta, este idealul sau „modelul”. Idealul este „întruchiparea unei stări de lucruri dorite, despre care se știe că în realitate nu apare și care servește la aprecierea fenomenului și stărilor de lucruri ivite în realitate”. El este „o reprezentare simbolică” și o „întruchipare de valori”. Din categoria acestor idealuri sau modele culturale fac parte „idealurile culturale ale personalității”, ca „întruchiparea unor ansambluri de virtuți înalt apreciate în grupul respectiv” (J. Sezcepański). Astfel, în societatea medievală, idealul a fost cel al „sfântului”, în Anglia cel al gentlemanului, în România cel al patriotului.

Toate aceste elemente ale structurii sociale a culturii se structurează în forme sociale ale acesteia, precum și rolul și statutul social, instituțiile și organizațiile, grupurile și colectivitățile de diferite tipuri, între care deosebit de semnificative sunt poporul și națiunea, publicul și masa. Aceste probleme fac obiectul de cercetare interdisciplinară a ramurilor sociologiei, de aceea nu ne vom opri asupra lor aici. Pe de altă parte, unele dintre ele vor fi reluate în cadrul unor capitole speciale. Astfel, publicul va apărea ca o categorie a sociologiei culturii, când ne vom referi la cultura de masă, națiunea va apărea ca o categorie specială în analiza dinamicii culturii.

5. Sfere ale culturii

5.1. ELEMENTE CARACTERISTICE ALE CONCEPTULUI SOCIOLOGIC DE SFERĂ A CULTURII

Sistemele culturale sunt de o mare diversitate în timp și spațiu în raport de multitudinea grupurilor umane și a modurilor de combinare a elementelor culturale. Astfel, este necesar să putem atinge cunoașterea structurii lumii culturale. O atare cale ar putea fi aceea de a considera că elementele; complexe, sistemele și agregatele culturale (Sorokin) se află în raporturi de subordonare și de coordonare unele față de altele.

A proceda astfel, însă, este necesar să determinăm acele „elemente” de bază prezente în orice cultură într-o măsură determinată de legile sociale, de structura socială.

Aceste elemente dau expresie unui nivel analitic primar, de bază, al culturii și indică direcțiile de specializare și diversificare a culturilor. Prin urmare, putem vorbi despre un nivel de bază al culturilor, nivel care însă nu este omogen, ci este alcătuit din mai multe unități distincte pe care le numim sfere ale culturii. *Sfera culturii este acea unitate social-culturală de realizare a valorilor de același tip.* Procesul de realizare a valorilor culturale se desfășoară într-un cadru instituționalizat și neinstituționalizat.

Într-o sferă a culturii sunt unificate, în cadrul actului creator, subiectul valorii, obiectul valorii, mijloacele creației, relațiile socioculturale și instituțiile culturale. Într-o accepție complementară putem *considera că o sferă a culturii dă expresie, totodată, unității dintre nevoile culturale de bază ale unei societăți și mijloacele de satisfacere a acestor nevoi.*

Dacă socotim deci că valorile de același tip răspund unor nevoi culturale de bază ale societății, atunci putem să considerăm că sferele în care aceste valori se realizează dau expresie unei diviziuni și unei complexități minimale a oricărei culturi. Desigur, o mențiune aparte s-ar cuveni făcută pentru cazul culturilor sincretice, pentru a evita orice echivocuri asupra afirmației noastre. Atragem numai

atenția că o cultură sincretică nu este echivalentă cu o cultură omogenă (așa ceva nu există), ci cu un model particular de îmbinare a diverselor tipuri de valori.

Sferele culturii, ca expresie a unei diversități minimale a unei culturi, sunt, totodată, suportul unor funcții elementare ale culturii unei societăți cum ar fi: funcția de comunicare, funcția de control și de conducere socială etc.

O delimitare riguroasă a acestor sfere de unități minimale ale unei culturi este, desigur, dificilă, dar nu imposibilă. Vom considera, alături de alți sociologi, că aceste sfere ale culturii sunt:

a) *sfera sau subsistemul artelor*;

b) *sfera științei*, care este și ea o componentă elementară a oricărei societăți;

c) *sfera comunicațională* a unei societăți sau subsistemul cultural al limbii;

d) *sfera sau subsistemul eticii*¹¹⁶.

Unii specialiști propun un criteriu suplimentar de distincție între sfera valorilor – *mijloace și sfera valorilor – scopuri*¹¹⁷.

Fiecare sferă a culturii cunoaște un proces de diferențiere și specializare internă, proces studiat de o disciplină specială și anume morfologia sferelor culturii¹¹⁸. Astfel, în cadrul sferei artelor, una dintre direcțiile acestei diferențieri interne este dată de procesul „delimitării tipurilor de artă”, care a avut caracterul unei prime diferențieri între „artele pur temporale – literar-muzicale – și artele spațial-temporale – dansul și arta actorului”¹¹⁹.

Deci, morfologia culturii se ocupă de procesul

116 Am reprodus o delimitare a sferelor în patru sfere de bază, socotind și noi, alături de alți sociologi, că celelalte patru tipuri de subsisteme au un caracter derivat din acestea.

117 Vezi D. Gusti și P. Andrei; la acesta din urmă, în special „*Filosofia valorii*”, citată în prezenta lucrare.

118 Cf. M.S. Kagan, *Morfologia artei*, Editura Meridiane, București, 1979.

119 Ibidem, p. 289.

diferențierii tipurilor, genurilor și speciilor diverselor ramuri ale culturii. Pe de altă parte însă asistăm și la un proces invers de integrare a diverselor elemente culturale în structuri ale culturii. Când această integrare este urmărită din perspectiva legilor sociologice, a structurii sociale a unei societăți, se dezvoltă perspectiva abordării sociologice a culturii. Această perspectivă nu se referă însă doar la cercetarea structurilor ci și la abordarea sferelor culturii în două sensuri, și anume:

- Cercetarea grupurilor umane în calitate de comunități disciplinare și interdisciplinare instituționalizate sau nu;

- Cercetarea legilor sociale de integrare a unei sfere a culturii în structura de acțiune a unei societăți globale.

În sensul acesta este necesară o unitate analitică fundamentală între sociologia culturii și sociologiile ramurilor ei, precum sociologia științei, sociologia artelor, sociologia limbii, sociologia moralei etc.

Pe de altă parte, însă, sociologia trebuie să cerceteze și cea de-a doua formă a integrării sferelor culturii în societate, și anume aceea referitoare la rolul social al fiecărei sfere în dinamica și echilibrul societăților globale. Dacă am urmări, de exemplu, profundul impact pe care știința l-a avut și-l are asupra societăților contemporane, am fi izbiți de marea cantitate de cercetări și scrieri sociologice consacrate acestui proces.

Aceste scrieri se pot ordona pe diverse poziții între doi poli, *un pol constructiv și optimist*, care consideră știința ca fiind forța fundamentală a gândirii și acțiunii omului și un alt pol, pe care îl putem considera *criticist-sceptic*, care grupează acele studii după care știința și tehnica, prin progresele lor, vor duce implicit la standardizare, masificare și uniformizare a omului etc.

În perspectiva sociologiei științei, însă, fenomenele nu pot fi explicate decât raportând explicativ știința la tipurile raporturilor sociale. Această perspectivă ne apără atât de utopiile tehnocrate actuale cât și de viziunile apocaliptice ale unor teoreticieni ai „declinului” civilizației

moderne.

Prin urmare, unghiul de abordare sociologică este absolut necesar pentru a înțelege consecințele impactului științei asupra destinului istoric al omului. Desigur, însă, că dinamica internă a valorilor, interrelațiile dintre componentele fiecărei sfere culturale ca, de exemplu, relația dintre imagine și muzică într-un film etc., nu reprezintă domeniul de abordare al sociologiei ci al unor discipline particulare fiecărui domeniu, precum etica, estetica, lingvistica etc. Integrarea acestor valori în totalități istorice componente este studiată de teoria culturii. De aceea, în prezenta lucrare a fost consacrat un spațiu corespunzător și pentru lămurirea raporturilor pe care sociologia culturii le are cu fiecare disciplină a culturii.

Prin această distincție atragem încă o dată atenția asupra unor înțelegeri deformate privind sociologia culturii. Aceasta nu este o „enciclopedie”, o „colecție” care pornește de la alte științe, ci este un domeniu independent al cunoașterii specifice a culturii. Această cunoaștere se referă tocmai la legile integrării diverselor sfere ale culturii cu grupuri și colectivități sociale particulare sau cu societatea globală, după cum există legi ale integrării unei sfere culturale sau a alteia în structura socială corespunzătoare. Tot la fel există legi sociologice ale integrării culturii cu societatea globală, ceea ce reclamă demersul de abordare al sociologiei culturii. În sensul acesta diversele configurații culturale, care unifică elemente ale tuturor sferelor culturii, sunt structuri culturale, care nu pot fi explicate decât în relația cu societatea globală. La o astfel de chestiune ne-am referit și când am prezentat problemele structurii culturii, așa încât nu vom insista aici. Prin urmare cade în sarcina sociologiei culturii să abordeze și această problemă a sferelor culturii, ca nivel analitic al sistemelor socio-culturale¹²⁰.

120 În raport cu cele patru sfere ale culturii puse în evidență de noi, o atenție specială am acordat artelor, științei și învățământului, având în vedere și profilul facultăților la care se adresează cu precădere

5.2. CULTURA ȘI ARTA. ARTA DIN PUNCT DE VEDERE SOCIOLOGIC

I. SOCIOLOGIA ARTEI - DIRECȚII

Considerații generale asupra etapelor

Sociologia artei, parte componentă a sociologiei culturii, nu este de dată recentă. Peste tot, în toate scrierile despre artă care ridică, într-un fel explicit, problema rolului pedagogic și politic al artei (ca în cazul lui Platon), avem de-a face cu o abordare sociologică. Considerațiile asupra moralității în artă fac și ele parte din același demers de lămurire a relațiilor artei cu societatea, a rosturilor artei în raport cu destinul social și istoric al omului. Uneori abordarea sociologică s-a identificat cu analiza comparativă a artelor în diverse societăți și perioade istorice așa cum face, de pildă, și Winckelmann, care cercetează „frumusețea statuară păgână” și „libertatea corpului și a spiritului în polisul grec”¹²¹.

Preocupările de înțelegere a relației artei cu societatea sunt prezente la toate marile personalități care au gândit sensul și rosturile sociale ale artei, fie că arta era privită ca o „expresie” a tendințelor sociale (direcție veche de abordare), fie că se remarcă valența de sociabilitate (socializatoare) a artei, ori pur și simplu se formula întrebarea privitoare la locul și rolul artistului în societate. „Putem conchide, scrie autorul citat, că niciodată nu a existat o indiferență față de problema sociologică a artei. Nu trebuie să ne mirăm că această tendință s-a accentuat în epoca contemporană. Nu fără motiv această epocă a fost aceea a sociologiei, ba chiar a „sociologiei” și a „socialității”. Aceasta înseamnă că factorul social și-a accentuat în secolul al XX-lea atât

această lucrare.

121 Guido-Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, Editura Meridiane, București, 1976, p.5.

valoarea descriptivă, cât și valoarea normativă”. (*Ibidem*, p. 6.).

Concepția sociologică asupra artei se accentuează pe la jumătatea secolului al XIX-lea, când un gânditor (critic de arte, filosof și sociolog), precum J. Ruskin consideră că „arta oricărei țări este exponentul virtuților sale sociale și politice” (cf. *Lectures on Art* 1.27. XX, p. 39 apud. G.M. Tagliabue, *op. cit.*). Mai mult chiar, Ruskin se referea la capacitatea artei de a îmbunătăți moravurile, dar pentru ca lucrul acesta să fie și real, nu doar posibil, în cadrul unei societăți dominate de „idealul utilitar al profitului”, sunt necesare „atât o reformă a structurilor și moravurilor economice, cât și o reformă a gustului artistic” (*Ibidem*); (între operele acestui gânditor izbește prin accentul ei sociologic „*The political Economy of Art*” – *Economia politică a artei*, apărută în 1862). Desigur însă că relația artei cu societatea este deosebit de complexă, așa cum vom preciza mai jos, încât teoria sociologică a artei ca expresie a unei societăți are numai o valabilitate restrânsă, de vreme ce arta nu este întotdeauna o expresie directă a „unei anumite forme de societate” (Tagliabue). Oriunde am căuta, de pildă, corespondentul real al „*Procesului kafkian*”, nu-l vom găsi, ceea ce nu înseamnă că arta lui Kafta nu are legătură cu societatea.

Dar oare pictura lui Courbet, cel care aderă la Comuna din Paris, are legături „directe” cu experiența socială a Comunei?

Uneori experiențele sociologice bazate pe recursul la artă capătă expresii extrem de semnificative pentru abordarea sociologică a artei, ca în acele încercări de a ridica munca artistică la rangul de prototip al oricărei munci libere. Ch. Lalo, de pildă, apreciază că putem vorbi despre condiții sociale ale artei dar și despre „condiții artistice ale societății”. În sensul acesta, dacă starea familiei, de exemplu, condiționează arta, în schimb și arta, la rândul ei, succesul anumitor forme de artă, contribuie la transformarea familiei unei societăți date. Arta ca joc sau ca „lux” „poate și chiar trebuie să reacționeze asupra

activității serioase”¹²². „Arta este un lux superior sau un joc socializat (...)”. Acest joc este „funcția necesară al cărei organ desemnat în orice organism colectiv” este însăși arta (*ibidem*). Deci, arta ca „joc socializat” este și o acțiune-prototip și, totodată, se află în interacțiune cu orice „activitate serioasă”. În sensul acesta în concepția lui Ch. Lalo, unul dintre primii esteticieni francezi care a impus o perspectivă sociologică riguroasă în abordarea artei, „programul unei estetici sociologice comportă trei obiective esențiale”; 1) cercetarea „condițiilor sociale anestetice ale artei”; 2) cercetarea „condițiilor sociale estetice”; 3) cercetarea „reacțiilor reciproce ale faptelor estetice asupra faptelor anestetice”. Cu John Dewey, gânditor de orientare pragmatistă, contemporan cu Lalo, teoria experienței artistice ca „model” al unei „experiențe frumoase” din punct de vedere social atinge un prag peste care problemele specifice ale artei se dizolvă în problemele „concepției estetice a vieții”. În sensul acesta, pentru Dewey o „societate fericită a fost întotdeauna un model estetic” (cf. G.M. Tagliabue, *op. cit.* p. 15).

Există, prin urmare, o lungă tradiție în ceea ce privește cercetarea influenței artei asupra condiției sociale, asupra societății în general. Referindu-se la această influență, Petru Comarnescu îi găsește rădăcinile în „datoria” pe care o simte fiecare de „a-și stiliza viața, nu numai structura propriei vieți, dar și tabloul sau portretul prin care vrea să dăinuiască”¹²³. Uneori această dorință capătă proporțiile unui ideal etico-estetic colectiv, cum era acela de *Kalokagathon* (omul frumos și înțelept) la greci.

P. Comarnescu apreciază că există două forme de conduită bazate pe Țeriteriul estetic al bunului gust”: a) *snobismul* („model inferior de conduită estetică”); b) *stilul*, ca „atitudine socială luată de un grup de semeni în exprimările concrete ale artei lor”. „Stilul este o

122 Ch. Lalo, *L'art et la vie sociale*, Octave et Gaston Doin, Paris, 1921, p. 7.

123 P. Comarnescu, *Kalokagathon*, Editura Eminescu, București 1985, p. 66.

generalizare colectivă a unor idealuri individuale luate ca norme" (*Ibidem*, p. 84). Sub alte unghiuri de vedere putem aprecia că ori de câte ori există tendința de a stabili vreo legătură între o colectivitate umană și artă avem de-a face cu manifestarea implicită sau explicită a demersului sociologic propriu-zis. În sensul acesta, toate teoriile „specificului național” în artă sunt tot atât sociologice cât și filosofice. Când o sociologie comprehensivă ca cea dezvoltată de Max Weber utilizează metodele comprehensive, care deci vizează intenționalitatea actului și structurilor subiective (chiar tipice) ale oricărei conduite umane, nu vedem de ce aceleași metode aplicate la cercetarea specificului național în artă n-ar fi socotite și metode ale sociologiei culturii. Tagliabue, preluând o idee mai veche a lui Ch. Lalo, nu se sfia să încadreze în estetica sociologică și toate discursurile referitoare la arte, de vreme ce un „criteriu estetic” este „prin el însuși social-intrinsec”.

Sociologia istorică și evoluția artelor

Uneori abordarea sociologică a artei se îmbină cu cea istorică într-un demers de sociologie istorică. E. Faure, de exemplu, consideră că evoluția artelor „reflectă evoluția organismelor sociale, recunoscând în Cezanne mai ales un simptom social” (Tagliabue, *op. cit.* p. 73).

Desigur că uneori această direcție de abordare se poate elibera de componenta sociologică pentru a deveni istorie a artei, așa cum întâlnim, de pildă, în studiile lui Panofski, deși chiar și acesta ia drept referențial câte o societate: aceea a grecilor, cea medievală în cazul „perspectivei gotice”, apoi cea a Renașterii pentru noua „perspectivă picturală” – matematică etc. – cea modernă pentru „perspectiva geometrică neeuclidiană a artei abstracte”, ori, la noi, cercetările de istorie dialectică a câmpurilor stilistice dezvoltate de Lucian Blaga. Cercetările lui P. Francastel asupra relației dintre evoluția societății din evul mediu până în epoca contemporană și

evoluția perspectivelor spațiale - de la cea care ordonează spațiul pictural după un model tipologic, în evul mediu, la cea tridimensională în Renaștere și, în fine, la cea topologică discontinuă, plurală, în epoca contemporană - se încadrează unui demers de sociologie istorică a artei. Interpretarea sociologică a lui Francastel este atât de adâncă încât în viziunea sa „orice obiect ca și orice semn este o creație colectivă” și totodată „un teren de întâlnire între oameni” (cf. „*Realitatea figurativă*”, Editura Meridiane, București). În sensul acesta realitatea figurativă din tablourile lui Piero de la Francesca este comună și scenariului serbărilor liturgice ale Renașterii.

Th. W. Adorno, sociolog și estetician german, în *Philosophie der neuen Musik (Filosofia muzicii moderne)*, care cuprinde analize ale operelor lui Strawiński și Schönberg, cercetează și el evoluția artei în câmpul istoric al societății capitaliste evidențiind: „regresiunea aptitudinii publicului de masă de a asculta reglementarea modalităților stilistice de către o birocratie politică, reducerea artei la un joc care se împoțonează cu aparențe științifice, falsa autonomie, libertatea echivocă a muzicii foarte recentă (dodecafonă, pointilismul, muzica electronică etc.) ale cărei forme sonore dobândesc valoare numai în raport cu valorile tradiționale etc. În adevăr, teza evoluției stilistice ca evoluție socială n-a rămas circumscrisă artelor figurative; ea s-a manifestat, în același timp, și în domeniul muzical” (G.M. Tagliabue, *op. cit.*, p. 77).

Tagliabue conchide că toate aceste studii de istorie a artei au un „caracter sociologic”; toate aceste studii (și altele) „mărturisesc și ele inerența esteticii în sociologie și a sociologiei în estetică, indisolubilitatea lor de care trebuie să ținem seama dacă vrem să înțelegem deplin societatea și arta” (*Ibidem*, p. 78).

Perspectiva sociologică asupra artelor nu numai că nu respinge alte abordări, dar chiar le presupune, într-o relație indisolubilă. În toate aceste cercetări caracterul „social-intrinsec” al criteriului estetic ne arată că unghiul

esteticii sociologice va fi precumpănitor în oricare dintre cercetările care țin seama, într-o formă sau alta, de raportul artei cu societatea. „În stadiul în care a ajuns astăzi cercetarea sociologico-estetică, scrie Tagliabue, devine posibil să apreciem contribuțiile venite, începând cu secolul al XIX-lea, prin metoda deterministă și metoda tipologică. În numărul acestor contribuții intră studiile școlii pozitivistice și ale școlii istorice de la Viena, cele de *Kulturgeschichte* și de tipologie formalistă, dar și lucrările inspirate de psihanaliză sau de *Gestalttheorie*, precum și cele ale institutelor economico-sociale sau de etnologie și antropologie etc. Anchetele privind preistoria și mentalitățile primitive, magia și mitul, economia și clasele sociale, necesitățile și tehnicile, obiceiurile și ceremoniile, ideologiile și doctrinele, domeniul politic și viața operelor de artă, gusturile și stilurile ca și concepțiile exotice asupra artei, au contribuit toate la formarea unei viziuni sociale semnificate asupra operei de artă” (*Ibidem*, p. 72).

Privire sintetică asupra direcțiilor sociologiei artelor

Sociologia artei este, așadar, o disciplină apărută din necesitatea cunoașterii operei ca atare și a circulației operei de artă atât în cadrul societății naționale (circuitul național), cât și în cadrul internațional (circuitele internaționale). W. Williams în una din lucrările sale de sinteză - *Sociologia culturii* - apreciază că, în ultima vreme, trei direcții s-au impus cu prioritate în ceea ce privește studiul sociologic al artelor: a) *cercetarea „condițiilor sociale ale artei”*, b) *studierea „materialului social în cadrul operei de artă”* și c) *cunoașterea „relațiilor sociale în operele de artă”*. H. Read, Nietzsche, Franzer, Weston, Jung și Fry s-au referit la o problemă ca aceea a condițiilor sociale ale artei. Demersul acesta a constatat, în general, în construcția unor „perioade generale” ale culturii, înăuntrul cărora înfloreau diferite „tipuri de artă”. Aplicarea teoriei „bază-suprastructură” la cercetarea

culturii, de pildă, demers impus de către Plehanov, permite determinarea reflectării „structurii” (bazei) unei societăți sau perioade date în operele de artă. Devine astfel posibilă delimitarea implicită a ceea ce Williams numește „materialul social al operei de artă”. În exemplificările sale, Williams se referă la romanul realist, care poate fi privit ca fiind „dependent de (...) creșterea importanței sociale a burgheziei comerciale” (cf. Williams, *op. cit.* p.24). În ceea ce privește cel de-al treilea demers al cercetării „relațiilor sociale în opera de artă”, Williams consideră că acesta înlocuiește ideea „reflectării” (*mimesis*) materiei sociale în operă cu ideea „medierii”. Astfel, în romanul lui Kafka, „Procesul”, medierea capătă următoarele expresii: a) „mediere prin proiectare” - un sistem social irațional nu este direct descris ci proiectat, în trăsăturile sale esențiale, ca bizar și alienat; b) medierea prin descoperirea unei „corelații obiective” - o situație și niște personaje sunt compuse pentru a reda în formă obiectivă, sentimente subiective - o inexprimabilă vină - (...); c) medierea ca o funcție a procesului social fundamental al conștiinței, în care anumite crize sunt „cristalizate” în anumite imagini și forme de artă - imagini care iluminează o condiție (socială și psihologică) de bază (aceasta reflectă o epocă întreagă, o societate sau o perioadă particulară, un grup particular). Acest demers a fost ilustrat, consideră Williams, de L. Goldmann, Th. Adorno și de Școala de la Frankfurt. Dar mai presus de aceste tipuri de abordare, care se referă la dinamica socială a universului interior al operei, sociologia artei poate fi privită ca parte a sociologiei culturii preocupată de cercetarea „producătorilor culturali” și a „formelor lor de organizare” privite istoric.

În acest sens Iuri Surovțev propune următorul program de cercetare sociologică a artei:

a) Sociologia publicului de artă

1. Structura necesităților artistice (ale anumitor grupuri sociale), a) în dinamica sa istorică; b) în legătură cu alte necesități cu caracter spiritual-ideologic; c) pe

„fondul” și în legătură cu structura grupurilor sociale.

2. Elaborarea căilor metodologice.

3. Influența publicului (a gusturilor, stereotipurilor și așteptărilor lui) asupra artei și influența artei asupra gusturilor publicului: a) în funcție de caracteristica socială a societății în ansamblu și a sociogrupurilor care o compun; b) în funcție de sistemul instituțiilor sociale și al mass-mediei.

b) „Determinarea socială” a artistului și a operelor lui

1. Condiționarea socială complexă a creației artistice: a) exprimarea intereselor ideologice; b) latura gnoseologică a creației în condiționarea ei socială; c) psihologia artistului ca un „caz” special al psihologiei sociale de grup; d) „fondul” valorilor estetice, universul culturii artistice, al cărei reprezentant apare artistul.

2. „Grupul”, „stratul”, „clasa”, grupul „demografic” și „etnic”, „poporul”, „națiunea”, „momentul istoric”, „perioada”, „etapa” - ca determinante sociale ale artistului și creației lui.

c) „Sociologia formei artistice”.

1. Sistemul artelor ca problemă a sociologiei.

2. „Sistemul categoriilor și conceptelor poeticii ca teorie a formei artistice” în legătură cu: a) „sistemul categoriilor și conceptelor general-estetice”; b) conceptele „conținut”, „tematică”, „material”; c) reprezentarea organizării în „straturi diferite”, în „trepte”, ale „formei operei artistice” considerată în „integritatea ei estetică concretă”.

3. Premisele sociale, condițiile apariției și dezvoltării metodelor artistice. Coordonatele sociologice ale studierii lor sub aspect teoretic și istorico-artistice.

4. Conceptul de „gen”, alcătuirea structurii genurilor în diferite arte, premisele sociale ale apariției unor genuri.

5. „Punctele” de criză în istoria artei și problematica transformării tradițiilor, „fondului”, elementelor formei „interioare” și „exterioare”. Legitățile sociale ale realității și caracterul sociologic deosebit al „legilor interne” ale

dezvoltării istorico-artistice.

La rândul său, Pierre Francastel elaborează următorul program pentru o sociologie a artelor:

A. Sociologia grupurilor și tipologia civilizațiilor (grupuri care creează și folosesc operele de artă).

B. Sociologia operelor (după o metodă globală și nu prin reducere la un criteriu unic): a) sociologia genurilor și formelor de artă; b) sociologia temelor; c) sociologia modurilor publice ale artei (ritualuri, sărbători, teatru, dans, muzică, stampe), relațiile artei cu tipurile de viață socială, folclorul, relațiile cu tehnica, obiectele uzuale; d) sociologia artei comparate (compararea artei cu alte sisteme de expresie dintr-o epocă dată, analiza tipologiei istorice a stilurilor în raport cu o civilizație); e) sociologia publicului: a succesului, a gustului etc.

Puncte de vedere asupra artei și a funcțiilor sale

În sistemul culturii, arta reprezintă un domeniu distinct și atât de complex încât încercările teoretice de definire a ei au dat naștere unui număr pe cât de mare, pe atât de variat de definiții.

Scepticismul cu privire la posibilitatea unei unice definiții a artei merge atât de departe, încât un teoretician ca Herbert Read afirmă chiar că „nu există două persoane care să cadă de acord asupra a ceea ce înseamnă artă adevărată”¹²⁴.

Iată o listă de definire a artei: „Marea artă se caracterizează printr-un subiect nobil, dragoste pentru frumos, sinceritatea și invenția conținute” (John Ruskin); „Cine spune artă, spune limbaj” (J.E. Müller); „Poezia nu se poate defini, ci doar descrie, fiindcă ea nu este o stare universală, ci un aspect sufletesc particular câtorva indivizi” (George Călinescu); „Arta este o privire permanentă asupra celei mai mici schimbări a gustului și ideilor unei epoci” (P. Francastel); „Arta este un fenomen

¹²⁴ Herbert Read, *Semnificația artei*, Editura Meridiane, București 1969, p. 67.

social (...) începe atunci când un om reînvie în suflet sentimente și idei încercate sub influența realității care-l înconjoară și le dă o expresie determinată, prin imagini” (Plehanov); „Arta este un mijloc indispensabil pentru contopirea individului cu colectivitatea, pentru participarea individului la evenimentele, sentimentele și ideile întregii omeniri” (E. Fischer); „Arta este starea de dragoste în fața universului” (J. R. Best); Opera de artă este „un mesaj realizat în mod premeditat de către om, având o funcție semantică (...) sau conținând astfel posibil un consum de libertate în alegerea diverselor posibilități concrete” (H. Frank}.

Este de observat, însă, că în istoria dezvoltării sociale și culturale cele mai multe teorii despre artă, cum ar fi arta ca manifestare a originii divine a omului (Platon), arta ca expresie a simțului înăscut al frumosului pe care omul îl moștenește de la animale (Darwin), arta ca sublimare a instinctelor sexuale (Freud), arta ca apariție sensibilă a unui concept intelectual (Hegel) sau ca ornament al logicului, arta ca obiect al plăcerii universale dezinteresate (Fichte), arta ca singura realitate autentică a eului (Schelling), arta ca expresie a absolutului, arta ca joc sau evadare (Schiller, Fourier, Spencer) etc. – chiar dacă implică anumite adevăruri parțiale, chiar dacă fac să progreseze gândirea filosofică despre fenomenul estetic, niciuna nu concepe arta ca parte, ca un subansamblu necesar al societății, în general nu concepe esteticul ca o lege a funcționării societății ca întreg.

Cercetarea „genezei” operei permite evidențierea originii sale sociale. Socialitatea operei este și mai clară în câmpul „existenței” sale. Opera nu poate rezista decât ca „realitate socială”. Într-un atare înțeles se ridică problema circulației sociale a operei, a „sanctiunii sale sociale” și deci sociologia artei își circumscrie un domeniu special, acela al sociologiei publicului de artă.

În ceea ce privește domeniul sociologiei publicului, cercetătorul trebuie să aibă în vedere, în permanență, existența unui public concret (legat de existența unor

manifestări artistice concrete) care, după Mihai Ralea, funcționează paralel sau interferent, concentric sau piramidal, în armonie sau în contradicție unele cu altele¹²⁵.

Sociologia publicului trebuie să se preocupe constant de procesul de comunicare artistică (în vederea optimizării sale), ținând seama de sistemul de valori, de nivelul de aspirații, de natura intereselor culturale ale publicului, de preferințele, motivările, așteptările și sugestiile publicului.

O preocupare centrală a sociologiei publicului trebuie să o constituie studierea succesului, care este cu precădere un fenomen social, condiționat de accesibilitatea operei de artă, de gradul de educație artistică a publicului, ca și de intervenția criticii, a tuturor elementelor cu rol reglator în cadrul circuitului social al operei de artă.

Caracterul specific al artei este evidențiat și de specificitatea funcțiilor sale, prin intermediul cărora opera de artă răspunde așteptărilor pe care societatea și le formează în legătură cu ea.

În concepția lui Tudor Vianu arta are următoarele funcții: *filosofică*, *psihologică*, *eliberatoare*, *estetică*. Pentru L. Goldmann, funcțiile artei, ale imaginarului sunt *individuale* (subiectivitatea, forma, visul) și *colective* (valorizarea). Pentru A. Fischer, arta are funcția de a emoționa, de a lumina și de a îndemna la acțiune. Th. Strauss, considerând prospectarea viitorului drept cea mai importantă funcție a artei, continuă prin a atribui acesteia o mulțime de alte funcții, cum ar fi cea de imitare, expresivitate, stilizare, formă, finalitate estetică, reprezentare, comunicare și joc.

O taxonomie a funcțiilor artei ar trebui să includă și alte funcții, precum cea *cognitivă*, *afectivă* (și strâns legată de aceasta, o funcție *hedonistă*), *educativă* (socializatoare), *persuasivă*, *axiologică*, *de comunicare* etc. Schimbând unghiul de privire al artei, se modifică și registrul de interpretare a funcțiilor sale.

125 Mihai Ralea, T. Hariton, *Sociologia succesului*, Editura Științifică, București, 1962, p. 343.

Specificul artei - pe care am încercat să-l surprindem la nivelul determinății lor interioare și al funcțiilor ei - ne permite să vorbim de un specific al abordării ei sociologice; cu alte cuvinte, acest specific legitimează apariția și existența unei sociologii a artei, ca ramură distinctă a sociologiei culturii spirituale.

Constituirea acestei discipline este legată de depistarea acelor elemente din universul vast și cu o multitudine de aspecte al artei, care se supun abordării sociologice.

II. PRODUCȚIA ARTISTICĂ DIN PERSPECTIVĂ SOCIOLOGICĂ

Producătorul cultural de-a lungul istoriei societății europene

Producătorii de artă sunt o parte a societății, cu forme specifice de manifestare și de organizare. Se pot evidenția aceste forme fie prin compararea situațiilor sociale ale artistului în diferite perioade istorice cu situația artiștilor în societățile contemporane (așa cum face Ch. Lalo, de exemplu), fie prin compararea situației sociale a artiștilor în raport cu diferitele stadii istorice ale aceleiași societăți (Williams, *op. cit.*, p. 36). În sensul acesta este cât se poate de semnificativă analiza consacrată de Williams condiției barzilor în societățile celtice. În general, cercetarea istorică a unui tip social, cum este artistul, permite lămurirea procesului de diferențiere a funcțiilor de „preot”, „profet”, „bard” și mai târziu acelea de „istoric” și „om de știință”, care în primele perioade erau adesea exercitate de aceiași indivizi sau grupuri de indivizi. Pe măsură ce o funcție cere mai mult timp și calificare se produce o diferențiere și automatizare a ei în cadrul societății. Bardul, de exemplu, forma, împreună cu preoții, o castă privilegiată. El era considerat un „purtător de cuvânt” al societății, dar între datoriile sale intra și evocarea „gloriei prezente și trecute a clasei dominante”

(*Ibidem*, p. 37). Din această ultimă expresie funcțională a bardului s-a dezvoltat saga, care adeseori funcționează ca o „legitimare a puterii”, fiind totodată și o „versiune a istoriei” (*Ibidem*). Pe măsură ce societatea a evoluat, a continuat să se schimbe și funcția bardului. Williams arată că după „creștinarea Irlandei, funcția preotului s-a separat într-un ordin special folosind tot mai mult scrisul, în vreme ce funcția bardului rămânea încă orală, intrând în relații tot mai specializate cu familiile aristocratice” (p. 37). Astfel statusul social al bardului a fost codificat în diferite ranguri: „poet-șef, battle poet, menestrel”, fiecare având subiecte și audiențe diferite. În societățile moderne această specializare funcțională a artiștilor a atins gradul sau maxim. Artiștii au devenit persoane „special instituite” (instituționalizarea rolului). Acest stadiu, la rândul său, cunoaște trei faze, care, având generalitate în aria Europei, sunt prezente și în evoluția formelor sociale ale artiștilor în România. Aceste stadii au în centrul lor trei tipuri de binoame artist-societate: a) *artiști și patroni*; b) *artiști și piață*; c) *artiști și instituții de stat (post-market)*. În fiecare stadiu, ceea ce se schimbă în binomul artist-societate este forma de exprimare a societății *vis-à-vis* de artiști.

Artiștii și patronii

Cazul occidental clasic de emergență a binomului artiști-patroni este acela al tranziției de la „poezii instituții ai curții” („poezii prinților”) la „poezii nobilimii”, care erau de acum mai puțin dependenți. „Un artist poate fi legat de o familie sau poate fi dependent de drumurile între diferite gospodării nobiliare, realizându-și astfel arta și câpătând ospitalitate și sprijin financiar” (*op. cit.*, p. 39). A doua formă a patronatului a fost „gospodăria patronală”, și în acest tip se încadrează toate formele de mecenat. Aria în care a înflorit această formă de patronat a fost fără îndoială Italia Renașterii, care a traversat toate tranzițiile: de la artiștii familiilor princiare (ai Casei de Medici) și

până la patronajul acordat de mari familii de burghezi comerciali ca aceia ai Venetiei sau Florenței. Dar asupra acestui tip de patronat vom reveni într-un capitol special. Așadar, dacă patronajul ocazional încă nu asigura o instituție regulată a patronajului, în schimb apariția acestui al doilea tip de patronaj, constând în mecenatul acordat de către o curte princiară sau o mare familie, a provocat modificări serioase ale condiției sociale a artiștilor. În astfel de curți sau familii mecenale artistul era recompensat (*retained*) adesea cu titluri care reprezintă deja o formă de „recunoaștere oficială”. „În pictură și muzică acest tip de patronaj a fost extrem de important și a durat secole în șir” (op. cit. p. 39). În toate aceste cazuri artistul era „oaspete-plătit sau client cu calitate de „lucrător individual specializat”. Un caz aparte pentru toate tipurile de artiști, pictori, sculptori, arhitecți, muzicieni și chiar literați îl prezintă relațiile cu biserica. Unele dintre aceste relații se încadrează în forma „patronajului de curte”, așa cum este cazul cu majoritatea întreprinderilor de artă comisionate de Cetatea Vaticanului. În alte cazuri artiștii s-au dedicat artei religioase nu datorită cadrului patronal, ci pentru că s-au identificat ei înșiși cu scopurile religioase.

Williams apreciază că în „mănăstiri”, cu precădere, putem găsi forme specifice de organizare care, fiind guvernate mai curând de reguli religioase decât secularizate, au funcționat ca organizații culturale, de mare semnificație pentru artele vizuale, pentru învățământ sau literaturile naționale. Tranziția acestora la un patronaj ecleziastic efectiv (...) a fost o tranziție la forme de profesionalism implicând mobilitatea și accesul la un salariu, care sunt specifice celei de-a doua forme de patronaj (op. cit., p. 41).

A treia formă de patronaj este mult mai puțin o formă de sprijinire materială a artiștilor cât o formă de protecție și recunoaștere socială a acestora. Companiile teatrale ale reginei Elizabeta a Angliei sunt un bun exemplu în această direcție (op. cit. p. 41). Acest tip de patronaj viza deci în

primul rând susținerea socială și numai în al doilea rând suportul material și asigurarea unui cadru de comandare de opere. El apare ca urmare a condițiilor sociale nesigure de funcționare a teatrelor și actorilor. Acest tip de patronaj a contribuit la sporirea reputației și onoarei artistului (p. 42).

Artiștii și piața

Odată cu producerea operelor de artă ca bunuri pentru vânzare („mărfuri”), în condițiile modificării relațiilor sociale ale producției artistice, apare al patrulea tip de patronaj, pe care Williams îl numește „coordonare”. Referindu-se la diferențele celor patru tipuri de patroni culturali, Williams precizează: primul și al doilea tip de patron au oferit „ospitalitate și recompensă”, al treilea tip de patron a asigurat „reputație și protecție socială”, chiar dacă uneori opera a fost oferită unui public care plătea (teatrele elizabetane cu public sunt asemenea instituții comerciale); al patrulea tip de patronaj se dezvoltă într-o lume în care „producerea operelor de artă pentru vânzare” era normală. Funcția sa era aceea de a oferi un „sprijin inițial” sau o încurajare a artiștilor aflați la începutul intrării lor pe piața culturală a operelor de artă. Relația tipică era cea monetară realizată fie sub forma „patronului individual, fie sub forma listei de subscripție”.

Ultimele două forme patronale au fost, după Williams, coordonarea comercială și patronajul publicului. Coordonarea comercială a fost o formă de patronaj generalizată în condițiile în care relațiile de piață au devenit dominante în reglarea circulației opereii. În aceste condiții unele corporații comerciale și industriale au preluat în patronaj producția artistică în chip analog acelor curți și familii mecenale care comandau opere de artă pentru propria lor folosință și posesiune. Odată cu aceste condiții de piață încep să apară și primele forme de reclamă (op. cit., p. 43).

Patronajul public se bazează pe venituri obținute din

impozite. Apare fenomenul intervenției unor instituții reprezentative în producția artei și se manifestă și primele controverse privind legitimitatea acestei intervenții.

Cu aceasta intrăm în prezentarea celui de-al doilea stadiu al binomului artist-societate, binom în care societatea este prezentă prin intermediul pieței. Desigur că succesiunea nu este strict liniară întrucât multă vreme vor persista în cadre suprapuse atât formele patronale cât și cele de piață ale relațiilor artei cu societatea. La fel ca în cazul formelor patronale și în cazul binomului artiști-piață întâlnim mai multe faze. Toate implică producția operelor pentru schimb monetar.

Prima fază este cea *artizanală*, în care producătorii independenți își oferă opera pentru vânzare directă. Producătorul individual este dependent de „piața imediată”, dar își controlează singur producția (este deci independent).

Artiști și instituții. Faza postartizanală

Următoarea fază a binomului social al artei este cea postartizanală. Întâlnim în această fază două situații: a) una în care producătorul vinde opera de artă unui intermediar care se ocupă de desfacere (distribuție); b) o altă situație în care producătorul vinde opera unui intermediar-producător, care deci investește în cumpărarea și desfacerea operei în scopul profitului. În acest caz, acesta are relație directă cu piața. Transformarea vânzătorilor de carte în editori este reprezentativă pentru ambele situații specifice acestui stadiu al binomului artist-societate (stadiul pieții).

În acest stadiu artistul își poate oferi munca pentru a produce opere de un tip anumit cunoscut. Probleme speciale se ridică de asemenea și pentru relația între „responsabilitatea” artistului și „obligația” sau „supunerea” lui față de un „public” sau o „piață” (p. 45).

Nici forma artizanală, nici cea postartizanală n-au dispărut odată cu cealaltă fază a pieții culturale („piața

profesională”). În pictură, de exemplu, persistă și formele artizanale și formele postartizanale: mulți pictori care vând cu prioritate unei galerii (aceasta se ocupă cu vânzarea operelor lor) se află în faza distributivă. În muzică persistă încă operele comandate și relațiile postartizanale distributive, mai ales în operele orchestrale. În literatură s-a generalizat faza postartizanală productivă (sistemul editurilor este general). Aceste schimbări sunt de altminteri semnificative pentru faza pieții profesionale în care crește „capitalizarea intermediarilor producători” în sensul marilor case editoriale și, de asemenea, sporește profesionalizarea între scriitori. Indicatorii acestor schimbări sunt *copyrightul* (dreptul de autor) și *drepturile de inventator*. Problema proprietății asupra operei devine acută în secolul al XIX-lea odată cu creșterea posibilităților de reproducere artistică. Prin *copyright* și „drepturile de inventator”, artistul este participant la piața vânzărilor operei sale.

III. ARTA ȘI ALTE ACTIVITĂȚI SOCIALE. CONDIȚIILE SOCIALE ALE ACTIVITĂȚII ARTISTICE

Tipuri de activități și tipuri de arte

Artele nu sunt rupte de restul activităților omenești. Chiar și atunci când, cu artele moderne, legăturile par absente, fenomenul „îndepărtării artei de cadrele sociale este, în realitate, un alt tip de apropiere a ei de realitate: arta aceasta își propune să conteste cadrele realului, pentru a-l ajuta pe om să descopere o altă matrice a sa (un alt model de structurare a realului). Cubismul este o probă neîndoielnică în acest sens. Dar acesta este numai un tip de „legătură” dintre arte și celelalte „regiuni” ale existenței omenești.

În perspectiva genetico-morfologică se pot evidenția și legături mai directe. Ch. Lalo consideră că „munca organizată sub formă de meserie este cea care s-a impus artelor: aceasta a acționat asupra lor atât ca fapt social cât

și ca necesitate materială" (*op. cit.*, p. 14).

Influența muncii asupra artelor este foarte evidentă, în viziunea sociologului francez, mai ales în cazul „artelor ritmului: muzica, poezia sau dansul” (*Ibidem*, p. 15) și aceasta tocmai pentru că „munca a fost una din sursele directe ale unui element esențial în artele mișcării, poeziei și muzicii: ritmul măsurat” (*Ibidem*).

În sensul acesta trebuie, desigur, să ținem seama de faptul că meseriile industriale „organizate și specializate” au imprimat un alt ritm interior artelor decât au putut-o face, de exemplu, tipurile de munci arhaice sau cele specifice ciclului agriculturii. Ca fapt social munca este totodată ritm colectiv, instituție tehnică și instituție morală și ca atare ea exercită o triplă influență asupra artelor.

În societățile arhaice arta se află într-un sincretism profund cu activitățile practice ale omului. Referindu-se la un atare aspect Ch. Lalo precizează: „Munca colectivă și organizată devine fatalmente ritmică. Un efort violent este facilitat de o emisiune de voce nearticulată și aceasta marchează în chip excelent ritmul. Tocmai aceste condiții materiale au mijlocit nașterea atâtor cântece populare ale muncii, speciale pentru fiecare meserie: cântece de marș ale caravelor, cântecele agrare *etc*”. (*op. cit.* p. 16).

Treptat, odată cu accentuarea diviziunii funcțiilor și cu generalizarea mașinismului, caracterul de instituție tehnică a muncii a „înghițit” ritmul care, astfel, a fost standardizat și fixat în operații fizicalizate, în angrenaje tehnice. Ritmul colectiv ca ritm uman a devenit treptat un ritm tehnic fixat în angrenaje tehnice complexe, ceea ce a dus la o profundă „depozitare” a muncii. Fenomenul „vastelor desfășurări umane”, „al ritmului colectiv” influențează, în anumite arii ale planetei, hotărâtor personalitatea de bază a unor ample colectivități naționale. „Construcția, inclusiv cea actuală, are aici (e vorba despre aria Chinei - n.n.), spirit antic, prin amploarea desfășurărilor umane, prin ritmurile de mișcare în spectacolul colectiv de muncă, spectacol pe care nu-l mai regăsim, în asemenea forme, nicăieri în lume (...); aceleași

tehnici de asociere ritmică a omului; continuitatea unor îndeletniciri e de asemenea milenară, astfel încât arborele genealogic al meșterilor să se poată întinde, în chip fantastic, peste milenii. Marile cuptoare de porțelan sau câteva dintre ele sunt de fapt instituții naționale, cu prestigiul templelor, ele nu și-au stins focul, ideal vorbind, din antichitate până astăzi" (P. Anghel, *O clipă în China*, p. 53). Odată cu biruința muncilor industriale moderne se petrece însă un fapt sociologic nou: munca în calitatea ei de instituție tehnică „înghite” celelalte două calități ale ei. În alți termeni, se petrece un fenomen de inversare a raportului dintre mijloace și scopuri: mijlocul își subordonează scopul și astfel munca strict instrumentală, care face din om o anexă a mașinii și din societate o anexă a capitalului și a marilor complexe tehnologice, a izbutit să disloce hotărâtor „eul colectiv”, atomizând și masificând societățile omenesti. După K. Bücher slăbiciunea artei contemporane derivă mai ales din „separarea excesivă a artei de meserie” și regenerarea sa ar putea proveni dintr-o „reîntoarcere” la „alianța lor primară” (Cf. *Arbeit und Rhythmus*, 1895, Leipzig, Teubner, 1902, p. 331, 342, 353).

Ch. Lalo descoperă o „diferențiere paralelă” a „formelor de artă” și a „formelor de meserii”. E. Grosse susține chiar că „modul de producție” este factorul semnificativ al artei primitive. Populațiile de agricultori, deși mai civilizate decât cele de vânători și pescari, sunt „mult mai puțin abile desenatoare”. Diferențierea provine, după E. Grosse, în parte, din faptul că cele „două moduri de producție” cer, „în chip foarte inegal, darul observației ca trăsătură a luptei pentru existență” (cf. *Les Débuts de l'Art*, 1894, Paris, Alcan, 1902, p. 33, concepție prezentată de Lalo în *op. cit.*, p. 24 - 25). Ch. Lalo critică teza lui Grosse prezentând, prin analiză comparativă, o serie de excepții de la aceasta. Totuși, în concluziile sale, sociologul francez are grijă să precizeze că această teză deține „o parte de adevăr”. Hirn crede că arta popoarelor de păstori ar datora puțin activității lor tocmai pentru că această muncă presupune izolare și nu le-ar impune deloc

o „organizare ritmică” (cf. *Ibidem, Introduction*, comentat de Ch. Lalo, p. 25).

Cu toate acestea, nici activitățile păstorești nu sunt exceptate de la o organizare ritmică, așa cum arată atât de convingător L. Blaga, în viziunea căruia găsim și la populațiile pastorale o organizare ritmică chiar dacă aceasta este, în concepția filosofului român, un derivat al „matricei stilistice”. Astfel, la români, ritmul ondulat (*urcuș-coborâș; „deal-vale”*) se dovedește a fi imprimat în toate producțiunile lor artistice, indiferent că sunt realizate în cadrul culturii pastorale sau în ciclul agriculturii. În genere, nu se poate ignora o legătură directă între tipul activității și tipul de artă. Este clară, de exemplu, legătura între cântecele și dansurile de canotaj și activitățile de pescuit bazate pe acțiunile comune care cer „simetrie și ritm al mișcărilor și atitudinilor” (cf. Ch. Lalo, *op. cit.*, p. 25 - 26). Dacă la păstorii nomazi nu vom întâlni o artă arhitecturală, în schimb vom fi întâmpinați, în cazul lor, de bogate lucrări de țesătorie, de tapiserie și de marochinărie. Desigur că acest tip de legătură dintre artă și muncă slăbește de îndată ce artistul se va desprinde din câmpul muncii colective.

Moravuri economice și configurația artelor

În civilizațiile tradiționale, cântecele, dansurile, serbările „celebrează marile forme ale activităților practice”. În civilizațiile industriale, pe măsură ce munca se specializează, asemenea dependențe dispar. În acest caz influența altor meserii asupra artelor nu se mai produce decât indirect, mai cu seamă sub forma exigențelor publicului care cere artiștilor opere adaptate mentalităților sale. Când o corporație, de exemplu, comanda un vitraliu, ornat cu elemente sugerând atributele corporației, aceasta putea impune corporației pictorilor pe sticlă subiectele, dar nicidecum o tehnică. La fel se petrec lucrurile, de exemplu, cu un mare senior care comanda o cantată pentru o ceremonie de familie (cf. Ch. Lalo, *op. cit.*, p. 27).

Apariția de noi „publicuri”, și deci de noi receptori ai artei, a antrenat o transformare morfologică a artelor înseși. În sensul acesta înflorirea artei portretului la pictorii olandezi din secolul al XVII-lea este puternic legată de expansiunea „publicului burghez de comercianți și de proprietari” în epoca respectivă. „Portretele de familie sau de corporații, scenele de gen popular” etc. sunt răspunsurile artei la o cerere socială nouă, destul de presantă și responsabilă întrucâtva de expansiunea plasticii flamande în această perioadă. Noile „moravuri economice”, noile practici etc. au influențat nu numai subiectele artei dar și tehnicile ei, căci, așa cum arată Ch. Lalo, „nu vei putea picta o tabagie în aceleași tonalități, cu aceleași armonii de linii sau după aceleași principii de compoziție, ca atunci când ai realiza o apoteoză (*apothéose*)” (p. 28). Mutațiile care s-au petrecut odată cu Renașterea în ceea ce privește mentalitățile și atitudinile față de principalele activități umane au indus, în genere, schimbări corespunzătoare în configurația tematică și stilistică a artelor. O schimbare de „moravuri economice” în ceea ce privește domeniul agriculturii, de exemplu, a determinat nu numai scrierea acelei interesante cărți despre „guvernarea gospodăriei” a lui L. Battista Alberti (asemănătoare cu anticul tratat agro-economic al lui Cato), dar, de asemenea, a declanșat un adevărat reviriment al literaturii de gen pastoral. Ceea ce se petrecuse în epoca lui August, când apar Horațiu și Virgiliu, se va repeta la sfârșitul secolului al XVIII-lea când se vor produce *Deliile*, *Bernardin de St. Pierre*, *Florian* (pastoralistul) etc.

Expansiunea mercantilismului nord-atlantic va genera nu numai noua doctrină a lui Ricardo, dar și o întreagă literatură de călătorii, exotică, precum aceea a lui Leconte de Lisle, Loti, Kipling, în genere „toată literatura colonială” (asupra relației dintre literatură și noile „moravuri economice” cf. Ch. Lalo în *op. câtv* p. 28 - 29).

Expansiunea industrialismului, cu amploarea luptelor de clasă, va declanșa un ciclu corespunzător în literatură și arte. Apare literatura lui Zola, George Sand etc. (cf. G.

Renard", *La méthode scientifique de l'Histoire littéraire*", Paris, Alean, 1900, p. 157, apud Ch. Lalo. p. 24).

Iată-ne, aşadar, în măsură să ordonăm ciclurile artelor după ciclurile practicilor şi activităţilor anestetice. Ciclul raţionalităţii burgheze a gospodăriei cu temelie agrară a întreţinut expansiunea genului pastoral, ciclul mercantilismului a generat o amplă „literatură colonială”, primul ciclu industrial a generat, între altele, naturalismul, cu Zola în frunte etc.

Desigur că relaţia aceasta genetică nu este nici pe departe strict lineară, directă, ci mijlocită de o serie de alţi factori încă insuficient cercetaţi. În sensul acesta trebuie să fim atenţi la un aspect foarte important al evoluţiei artelor care ne previne asupra unui determinism mecanicist. Este posibilă, astfel, o schimbare revoluţionară a „moravurilor economice” fără o manifestare corespunzătoare în domeniul artelor, ceea ce dezvăluie importanţa factorilor endogeni, a celor care ţin de specificul artelor. De exemplu, deşi mercantilismul englez a preluat conducerea comercială şi colonială a lumii de la cel olandez, totuşi în Anglia nu vom asista la o expansiune a portretului de familie, în genere a artei portretului, similară cu arta flamanzilor. În schimb, Anglia va da cea mai largă şi mai izbutită „literatură colonială”. Exemplele se pot înmulţi. Cu toate acestea, relaţia dintre „meseriile anestetice” şi artă nu poate fi contestată, încât putem conchide cu Ch. Lalo: „Multe forme sau gesturi estetice îşi datorează existenţa şi caracteristicile specifice meseriilor anestetice care le-au mijlocit naşterea: cântecele de triumf, marşurile militare au o alură pe care numai viaţa şi disciplina soldaţilor o fac posibilă; ritmul barcarolelor nu se potriveşte decât marinarilor care trăiesc în condiţiile particulare oferite de Veneţia şi de încă vreo câteva porturi; elocinţa proprie baroului presupune o viaţă judiciară intensă”. (*Ibidem*, p. 29). Arta afişului, articolele de senzaţie, arta reclamei, arta manipulării subliminate, la care ne vom referi în cele ce urmează, sunt toate legate de raţiuni comerciale proprii economiilor moderne. Uneori, ca

în cazul artei reclamei care utilizează manipulatori subliminali, asistăm chiar la un mariaj primejdios al artei cu practicile economiilor de consum.

Industrialismul și artele

Odată cu ciclul industrial produsele, artefactele umane se „interpun” între oameni și „natura de mâna întâi” și ca atare referențialul artei se va modifica în chip revoluționar. „Natura” aceea de mâna întâi se „retrage” din câmpul „datelor cu care se operează”, locul ei fiind luat de o „lume intermediară”, lumea „mașinilor, a produselor acestora, a aglomerărilor de locuințe, a autostrăzilor, a mijloacelor de comunicație, a birourilor și mărfurilor”. Această „lume intermediară” va deveni câmpul predilect de referințe al artelor și ea explică în mare măsură nașterea „picturii conceptuale”, cum a fost caracterizat cubismul, care este tocmai reacția de tip „analitic” în formele „lumii intermediare”.

Este semnificativă structura de personalitate a lui Paul Klee care, alături de cubism, a influențat atât de mult arta contemporană (deopotrivă pe Wolf și Dubuffet, pe Staël și Miró, pe Mathieu și Zao Won Ki, pe Michaux și Singrès etc.). „Nemijlocitul, inocența, cântecul păsărilor îl enervau la culme pe tânărul de douăzeci și unu de ani”¹²⁶. Lumea aceasta intermediară, cu artefactele ei, cu acea „cultură analgam” în care teoriile neofreudiste se amestecă, în aceeași minte, cu tehnici budiste, iar emisiunile despre mari personalități ale istoriei sunt urmate, într-un „mozaic” greu de separat, de „dosare celebre” ale unor mari delincvenți etc., etc., într-o asemenea lume, tipul de personalitate al unui Paul Klee pare cât se poate de reprezentativ. El va sintetiza sfâșierile acestei lumi: ruperea de „natura de mâna întâi” se va îmbina antinomic cu o reacție de contestare a cadrelor „naturii de mâna a doua”, a „naturii create” de civilizația

126 A. Gehlen, *Imagini ale timpului*, Editura Meridiane, București, 1974, p. 175.

industrial-urbană. Cel ce-și portretizase logodna cu „obiectivitatea” care trădează o inhibare și o răceală nefirești, va revărsa o subiectivitate rară în „*Fecioara în pom*”, pe care a „desemnat-o el însuși ca pe o critică a burgheziei” (*Ibidem*).

Reacția lui antinaturistă se va îmbina cu un naturalism neozolist evident pentru cel ce-i citește „*Jurnalele intime*” (1957), din care aflăm că el concepea căsătoria ca pe o „cursă sexuală”. Poate că nimeni nu l-a caracterizat mai bine decât a făcut-o el însuși: „*Creatură neutră*”.

Paul Klee este semnificativ sociologic, alături, evident, de alți reprezentanți ai picturii abstracte, prin faptul că pictura sa poate fi interpretată simptomatic ca o mărturie a unui nou tip de raport între om și natură, criticat deopotrivă de teoriile ecologice, de filosofiele ființei, de sociologiile radicale etc. Noua realitate figurativă a artelor contemporane este, așadar, reflexul unei mutații foarte adânci a strategiilor antropologice de integrare a omului în natură.

IV. ARII ȘI INFLUENȚE ARTISTICE. CIRCULAȚIA OPEREI

Arii de circulație a fenomenelor socio-culturale

Relația dintre artă și condițiile sociale capătă uneori o formă mediată de condițiile sociale ale meseriei artistice. Arta romantică este creată de acea categorie a artizanilor constructori și zugravi nomazi, a căror mișcare este responsabilă întrucâtva, cum a arătat M. Bloch, de universalitatea artei romanice pe cuprinsul Europei Occidentale: „Dacă din unghiul din care o privim, civilizația Europei feudale pare când minunat de universală, când extrem de particulară, această antinomie își are originea, înainte de toate, într-un sistem de comunicare pe cât de favorabil propagării pe distanțe mari a unor curenți de influență foarte generale, pe atât de

refractor, în detaliu, acțiunii de uniformizare a raporturilor de vecinătate” (Apud A. Skobeltzin, p. 105). Mai mult chiar, specificul social al acestei meserii în evul mediu face ca „trăsăturile particulare ale unor familii de edificii să nu corespundă întotdeauna unui decupaj geografic, bazat pe criterii sociopolitice. Aceasta deoarece în lumea feudală constructorii aveau o poziție ambiguă, nefiind nici cu adevărat sedentari, nici cu adevărat nomazi” (*Ibidem*, p. 104). Pe drumul lor de pendulare ei trebuia să se supună atât „dorinței comanditarilor lor”, cât și „tradiției locale”, aplicând însă, dincolo de aceste variații, aceleași tehnici și aceleași criterii stilistice prin care au imprimat artei feudale o configurație cu totul aparte. Întâlnim în toată arta romanică un fenomen foarte interesant de unitate, datorată difuziunii geografice a câtorva teme și practici, „precum și de diversitate locală care merge până acolo încât în domeniul arhitecturii, de pildă, între edificii aflate în geografii foarte apropiate unele de altele nu se discerne, câteodată, nicio influență” (*Ibidem*, p. 105). Alteori unitatea stilistică a artei romanice se explică prin fenomenul sociologic al „societăților mișcătoare”, fie că acestea erau alcătuite de pelerini, fie de grupurile polarizate de marile trasee ale cruciadelor sau, pur și simplu, de zone diferențiate după recoltele anuale. Așa se explică, de exemplu, apropierea frapantă „între opere foarte îndepărtate ca, de exemplu, între sculpturile burgunde de la Plaimpied și capitелurile Bisericii de la Nazaret, din Palestina, construită de cruciați”. „Cele mai mari schimburi s-au făcut pe drumurile pelerinajelor, ca acelea ce duceau la Santiago da Compost pe care circula o întreagă lume de pelerini, clerici sau laici, negustori sau țărani fugind de mizerie și căutând noi pământuri de defrișat, meșteșugari în căutare de lucru”. Așa se explică de ce găsim „analogii frapante între edificii foarte îndepărtate, ca de exemplu Sainte-Foy din Conques, Saint-Sernin din Toulouse și Santiago da Compostela”. Fenomenul acesta de „mobilitate culturală” cum îl numește P. Sorokin este, așadar, dependent de fenomenele sociale

specifice, precum acelea pe care tocmai le-am menționat și fără de care nu pot fi înțelese. Dacă ținem seama de faptul că trăsăturile stilistice ale unui curent în arte nu se cristalizează și nu se generalizează decât treptat, încât putem delimita un fenomen de maturizare stilistică a operelor, ne dăm seama de importanța acestor fenomene sociologice în explicarea culturii. Un capitol semnificativ al sociologiei artelor se referă tocmai la atari fenomene de „mobilitate culturală”, care generează uneori configurații de geografie culturală surprinzătoare. Grupările naționale suscită evident grupări artistice. Există o pictură românească, franceză, flamandă etc., o literatură rusă, germană, engleză etc., o muzică italiană, scandinavă, spaniolă etc. Dar „frontierele politice” nu sunt obligatoriu și frontierele pentru influențele artistice. Vitalitatea stilistică arhaictărănească a sculpturii brâncușiene a cucerit lumea. Este una dintre acele forme de „cucerire culturală” a lumii de către români, după cum influența grecilor este una din „cuceririle culturale” cele mai vechi ale lumii europene de către un popor mic. Și dacă am ține cont de influența creștină ieșită din folclorul rural ebraic avem în față un alt caz de cucerire culturală care deci nu ține seama de „marginii politice” (cf. Nicolae Iorga, *Hotare și spații naționale*, conferințe ținute la Vălenii de Munte în 1938).

Așadar, în procesul de dezvoltare-maturizare și generalizare a unui „câmp stilistic” intervin și influențe extraestetice, dar se produc și ample procese de mobilitate culturală a obiectelor cultural-artistice (sau științifice). Această mobilitate cultural-artistică este un proces de deplasare spațială orizontală și verticală (în spațiul socio-cultural) a obiectelor cultural-artistice, antrenând mutații estetice. Un asemenea proces de mobilitate verticală ne întâmpină în Italia din Quattrocento, unde, precum ne arată P. Francastel, pictura și-a luat „materialul de accesorii” figurative din „activitățile populare”. Același material de accesorii apare și în Teatrul din Quattrocento. Iată numai câteva din piesele principale cercetate de Francastel:

castelul și turnul, tronul, templul, pavilionul, arcul și poarta, coloana, muntele, grotă, novă, arborele, fântâna, carul, monstrul etc. „Acestea, scrie el, sunt împrumutate (printr-un proces de mobilitate culturală, n. n) de la figurarea teatrală din Evul Mediu. În ele se suprapun semnificații contradictorii. Creștinismul și-a pus pecetea pe aceste teme, dar ele au o origine păgână”¹²⁷.

Iată-ne așadar în fața unui proces de mobilitate culturală, de circulație a temelor și obiectelor plastice, dintr-un orizont istoric în altul, dintr-un sistem de semnificații în altul, dintr-o arie în alta și, nu în cele din urmă, dintr-un câmp stilistic în altul. De exemplu, „templul din Sposalzia de Rafael este un indiciu foarte precis în raport cu scena logodnei fecioarei, pentru un contemporan. Dar, același templu, în alt sistem, ar putea semnifica altceva: templul lui Solomon sau al lui Apollo; în cutare vas grecesc el evocă Crima Medeei, într-o zi va semnifica templul lui Amor etc”. (*Ibidem*, p. 290). Fenomenul acesta remarcat de Francastel este extrem de semnificativ pentru mișcarea artelor plastice și a teatrului timp de 200 de ani, în aria Renașterii italiene, unde „atât teatrul din secolul al XVI-lea și al XVII-lea, cât și cel din secolul al XV-lea, utilizează un material de accesorii emblematice care demonstrează originea totodată greco-latină și creștină pe care a căpătat-o prin intermediul picturii” (*Ibidem*, p. 290). Este extrem de sugestivă transformarea figurativă a Baldachinului, care ne îngăduie să vedem dedesubtul său un proces de mobilitate cultural-artistică a obiectului. „Baldachinul, precizează Francastel, este semnul suveranității și al puterii regale. Ca și el, acoperișul este un semn de demnitate. El se găsește asociat cu tema Nașterii Mântuitorului (a se vedea „*Nașterea Mântuitorului*” a lui Botticelli și Pierro della Francesca). Mai târziu caracterul rustic al acoperișului se atenuează” (se poate remarca transformarea obiectului figurativ în cursul circulației sale dinspre mediul

127 P. Francastel. *Realitate figurativă. Elemente structurale de sociologia artei*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 288.

extraestetic, practic și politic, spre cel estetic al picturii propriu-zise, **n.n.**). În opere ca „îndrumarea păstorilor” (a lui Botticelli, 1500), orice urmă de decor de iesle a dispărut. A mai rămas doar un acoperiș fără valoare rituală sau folclorică (...). ”.

„Ne aflăm pe punctul în care realitatea primitivă a obiectului a dispărut, contează numai arabescul și semnificația, care rezultă *nu din realismul reprezentării, ci dintr-un joc abstract de recunoaștere*” (**s.n.**) (*Ibidem*, p. 292).

Așadar, fenomenul emblemelor este necesar, nu numai în construcția obiectului cultural ci și, după aceea, în recunoașterea lui. Altfel un astfel de accesoriu, precum acoperișul lui Perugino, n-ar avea nicio putere evocatoare, în absența realismului materialului accesoriu. Și chiar dacă tabloul ar impresiona, el ar fi lipsit de o mare parte din valoarea lui simbolică. „Deci, unele din accesoriile întrebuințate de pictura din Quattrocento, provenind dintr-un fond tradițional comun de obiecte servind spectacolelor sacre, urmează în secolul al XV-lea o evoluție care, în ansamblu, le răpește caracterul de accesorii, pentru a face din ele embleme pure, într-un anumit fel, lipsite de corporalitate” (*Ibidem*). Un alt exemplu de mobilitate a obiectului figurativ îl aflăm în cazul dipticului lui Pierro della Francesca, de la Uffizi, reprezentându-i pe Federico de Montefelro și pe soția sa. „Eroii așezați în carrocio sunt personaje divinizate în spiritul petrarchismului” (*Ibidem*). Acest diptic redă un episod tipic al serbărilor nuptiale din 1460, de la Pesaro, astfel că el „reprezintă, cum remarcă Francastel, un „lucru văzut”, nu o pură fantezie de capriciu”. Așadar, obiectul figurativ provine, prin mobilitate culturală, dintr-un mediu extraestetic (ceremonialul nupțial) căpătând semnificații figurative subordonate unui câmp plastic ireductibil, profund individualizat estetic prin forța stilistică personală a pictorului renascentist. În aceeași situație se plasează și alte obiecte figurative, precum stânca. Aceasta apare în tablourile lui Paolo Uccello, în care grotele evocă „niște

stânci de carton, fără raport de perspectivă cu fondul sau primul plan. De data aceasta există texte care dovedesc că folosirea unei grote-stânci de carton era curentă în anumite serbări din Quattrocento” (*Ibidem*). Mediul serbărilor populare din Quattrocento a fost canalul de circulație a obiectului plastic, canalul prin care un obiect extraestetic s-a transformat în obiect artistic. Acest obiect este luat din „materialul ceremoniilor publice ale cetății”. Deci, putem spune că jumătate din drumul operei a fost parcurs de către creatorul colectiv și numai în cealaltă jumătate obiectul a fost purtat mai departe doar de actul creator individualizat al artistului. Ne putem întreba dacă fără această întâlnire a drumurilor, fără această mobilitate culturală care deplasează obiectul din cadrul său social (colectiv) în cadrul său plastic propriu-zis, ar fi fost posibilă recunoașterea și receptarea operei plastice. Probabil că nu. În orice caz, caracterul deschis, public, cotidian, al plasticii renascentiste, în opoziție cu caracterul savant și elitist al multor opere plastice moderne, s-ar putea explica printr-o schimbare a câmpului de mobilitate culturală a obiectului plastic. După Francastel, marea majoritate a operelor din Quattrocento sunt legate de acest ciclu de sărbători populare. Așadar, nu numai teatrul medieval, dar și serbările populare au servit ca izvor de inspirație. Multe dintre aceste serbări, la rândul-le, s-au născut și ele printr-un proces de mobilitate verticală de sus în jos, căci s-au născut din vechea dramă liturgică. „Ieșite definitiv din biserică” ele au devenit „formă de activitate comună”, ca fotbalul în Anglia. În parte, resortul punerii în mișcare a acestor obiecte, de la mediul serbării populare spre cadrul tabloului, este și de ordin politic. Francastel arată, referindu-se la rolul confreriilor din cetățile italiene, că multe au comandat tablouri și au ordonat serbări votive. Studiind „*Miracolul Ostiei*” de Uccello, Francastel a dovedit că această operă avea ca origine reprezentarea unui mister parizian, celebrat în Italia cu scopul incitării principilor, prin intermediul confreriilor, la cruciada dorită de Papă.

Din analizele lui Francastel reiese clar că geneza teatrului modern trebuie urmărită de la serbările populare, semilaice, la speculațiile pictorilor în jurul desfășurării episoadelor în spațiul cu adâncime (atât la Masolino în „*Miracolele Sf. Petru*” – capela Brancacci, Florența – cât și la Pierro care în diptic folosește fundalul și la alții apare deja dezvoltată ideea fundalului acțiunii, a spațiului cubic etc.) și de aici la teatrul modern, care substituie, ca spectacol de interior, spectacolul străzii.

Publicul istoric și circulația operei

Mobilitatea culturală a obiectelor artistice a fost, așadar, procesul care a mediat o amplă transformare a cadrului de existență și de manifestare socială a artei însăși. Este greu de presupus că fără această amplă deplasare a „obiectelor” din domeniul extraestetic în cel artistic, din cadrul unei manifestări culturale în cadrul altei manifestări (cum a fost în cazul „deplasării” temei „carului” din câmpul ceremonial în cel plastic-figurativ) am fi asistat vreodată la ampla mutație a locului și rolului artei în societate odată cu Renașterea. Fenomenele acestea de mobilitate culturală au un rol extrem de important în cristalizarea tipurilor de public cultural, în acest proces se produc ample reinterpretări ale obiectelor socioculturale, precum și profunde modificări ale publicurilor. Așa se întâmplă că de la o epocă la alta se schimbă natura și denumirea publicului cultural: de la publicul cetății, al comunei libere, al maselor de orașeni, oameni liberi, târgoveți, țărani etc., și până la publicurile dispersate ale televizorului care „omogenizează” cultural categorii de o largă diversitate socio-economică și geografică. Procesul de mobilitate culturală ne îngăduie să valorificăm, de pildă, rolul unor categorii marginale de populație în creația colectivă a culturii, cum ar fi, de pildă, acea pătură marginală de oameni din Roma antică – plebea – care a contribuit la creația unor forme culturale de mare amploare în evul mediu, mijlocind apariția teatrului ca

reprezentare deschisă, formulă diferită de teatrul antic. Ca atare, orice grup social, pătură, stare socială este creatoare de obiecte culturale proprii și de moduri specifice ale difuziunii.

Masele de oameni din orașele italiene ale Renașterii au creat serbarea populară ca tip specific de difuziune a obiectelor culturale, fără de care nu s-ar fi putut desăvârși nici formula teatrului cult și nici impunerea în spațiul plastic a unor obiecte emblematice ca obiecte figurative (vezi carrocio, novele etc., cercetate în studiile lui Francastel).

Am vorbit despre obiecte culturale și artistice ca și despre mobilitatea lor. Dar ce este un *obiect cultural*? Pentru a lămuri această chestiune, să examinăm câteva dintre teoriile sociologice care au adus contribuții remarcabile în clarificarea sensurilor „obiectului” în societatea modernă. Chestiunea devine cu atât mai importantă cu cât mobilitatea obiectelor în lumea modernă a luat forma „invadării mediului uman”. Raportul cu obiectul ca bun cultural capătă adeseori forme arhitecturale ca în cazul aceluși fenomen de „atașament nevrotic pentru obiecte”. În alte cazuri, circulația obiectului nu este dictată de legile „câmpului stilistic”, ci de legi sociologice străine de câmpul artei. Acumularea unor obiecte artistice numai pentru a face recunoscută social o ierarhie este un astfel de fenomen. Cucerirea unei poziții sociale, de pildă, poate provoca o acumulare „ostentativă” de obiecte artistice (cărți și tablouri, de pildă), ca semn de recunoaștere a respectivei poziții. În felul acesta obiectul cultural este forțat să-și lepede funcția culturală originară (de obiect de cultură), transformându-se într-un *semn al poziției sociale a posesorului*. Obiectul cultural devine un „obiect leneș”, un „obiect inutil”. Iată, așadar, un alt sens al mobilității culturale: *acela care arată că circulația obiectului artistic nu este numai dinspre câmpul extraestetic spre cel estetic, ci și invers: dinspre câmpul estetic spre unul extraestetic*. Sociologia a demistificat ceea ce s-ar putea numi „fetișismul pedagogic”

al obiectului cultural. Simpla posesie a acestui obiect nu este suficientă pentru a face din el un obiect cultural activ. Este necesar ca agentul posesor să întrețină raporturi active cu obiectul artistic, nu pasive cum se întâmplă adesea. Cumpărătorul care, de pildă, achiziționează „*Critica facultății de judecare*” a lui Imm. Kant fără a fi împins la cumpărare de un raport activ cu opera lui Kant, este un exemplu de canal prin care „obiectul cultural” (opera lui Kant în acest caz) este deplasat dintr-un câmp cultural într-unul extracultural. Din obiect cultural util el devine un „obiect leneș” redus la funcții de decorare a statutului social al cumpărătorului. Cel care a lămurit această chestiune este Th. Veblen, sociolog englez, într-o lucrare celebră, intitulată *Teoria clasei de loisir*. Extrem de interesantă este circulația obiectului odată cu apariția mijloacelor de comunicare în masă. Ilustrativă pentru acest tip de circulație este publicitatea. Aceasta asociază fiecărui obiect o „temă ideologică”, dându-i astfel „o dublă existență, reală și imaginară”. Deci obiectul circulă îmbrăcat într-o „imagine publicitară”, care poate crea dorința, plăcerea. Astfel, din obiect indiferent acesta poate deveni, grație „imaginii publicitare”, obiect dorit, obiect plăcut. S-a creat însă cadrul de manifestare a unei logici noi, o „logică a corporalului”, a senzorialului, diferită de logica clasică, intelectuală. Comunicarea cu obiectul se desfășoară în primul plan al ei, în cel al senzorialității pure. Obiectul își pierde suportul axiologic și din obiect frumos devine, în genere, „obiect bun de consumat”, într-o formă ori alta a consumului. Această schimbare amenință statutul cultural al omului, întrucât comprimă spațiul simbolic al obiectului cultural, lărgind, în compensație, spațiul senzualist, al raportului de plăcere cu obiectul. Nu vom coborî până la cadrul comunicațional în care obiectul cultural capătă valoare de mesaj, putând fi cercetat ca orice semn purtător de semnificație. Acest demers ne-ar scoate către o zonă care a acumulat, de acum, extrem de multe contribuții. Ne vom păstra, așadar, în zona de strictă sociologie a mobilității obiectului cultural. Cel care a

încercat, între primii, să fundamenteze o teorie a acestui proces a fost P. Sorokin. Ocupându-se de mobilitatea și difuziunea fenomenelor socio-culturale în spațiul social și fizic, el a încercat să surprindă anumite uniformități ale acestor procese.

Un program de cercetare a mobilității culturale (circulația operei)

P. Sorokin a stabilit următoarele patru tipuri de uniformități ale proceselor de mobilitate culturală:

1. *spațială*, obiectele culturale și valorile sunt în continuă mișcare și schimbare a pozițiilor lor în spațiul fizic și social;

2. *calitativă*, obiectele se schimbă prin nenumărate căi, astfel că noul devine vechi, puternicul slab, plăcutul indiferent etc.

3. *cantitativ*, se poate vorbi despre un proces de creștere, descreștere sau de stare pe loc (*staționară*) a fenomenelor socio-culturale, fie că e vorba despre mode, despre credințe, fie că e vorba despre stiluri culturale etc. În toate aceste cazuri se poate stabili o uniformitate în ordine cantitativă;

4. *temporal*, se poate vorbi de schimbări sincronizate sau decalaje, accelerate sau cu un ritm lent, luări înainte (*protocronii*) sau rămâneri în urmă (*katacronii*).

Obiectele socio-culturale circulă, își schimbă pozițiile în spațiul fizic ca și în cel social. Ele migrează, se deplasează dintr-un loc în altul, de la un grup la altul, în sus și în jos, înainte și înapoi, în „universuri socioculturale diversificate și stratificate” etc., „... rochiile scurte, radioul, cada de baie, jazz-ul și rujul de buze, teoria evoluției, Beethoven și simfoniile sale, tarifele protecționiste și sistemele filosofice, acestea toate și alte obiecte culturale și valori circulă, se deplasează, își schimbă locul” (cf. P. Sorokin). Difuzarea ca tip de proces de mobilitate culturală se bazează pe multiplicarea unei valori și pe împrăștierea acestor copii în arii largi. Cum

remarcă Sorokin, acest proces are două forme:

a) *multiplicarea valorii într-un centru*;

b) *multiplicarea ei în mai multe centre*.

În ambele cazuri avem o multiplicare urmată de o migrație, o difuziune a valorii (obiectului cultural) în arii populate. Există, așadar; o întreagă ramură a sociologiei culturii care se ocupă cu probleme ca acestea:

1. drumurile sau liniile pe care se mișcă sau flotează lucrurile sociale și valorile (drumuri orizontale, verticale etc.);

2. direcțiile acestei mișcări (sunt univoce sau reprezintă un curent biunivoc?);

3. cum călătoresc obiectele culturale: numai în forma elementelor simple, a trăsăturilor singulare ale unei culturi mai largi, sau se deplasează întregi conglomerate ori sisteme culturale?;

4. ce se întâmplă cu elementele, conglomeratele sau sistemele culturale în procesul mobilității? Suferă schimbări? Se destructurează? Se consolidează? etc.

5. din ce rațiuni unele obiecte culturale devin, în procesul circulației, *best-sellers*, iar altele rămân „*poor-sellers*”. Altfel spus, de ce unele au succes și se mișcă accelerat, iar altele n-au succes și se deplasează lent? De ce aceeași valoare are succes într-o arie, dar n-are într-alta?;

6. ce se întâmplă când două „continente culturale” intră în contact reciproc? Ce probleme ridică „migrația continentală” a unei culturi?;

7. care dintre valorile aflate în proces de circulație de la o arie la alta penetrează (se infiltrează) în noua arie: cele tehnice, cele economice, cele politice sau altele?;

8. unde, cum (și de ce acolo) se nasc noile sisteme culturale? etc.

Am extras din programul analitic configurat de P. Sorokin numai câteva dintre problemele de interes ale sociologiei culturii în domeniul proceselor de mobilitate a obiectelor culturale. La o parte din aceste întrebări, în special la ultima, vom încerca să răspundem în capitolul

următor, examinând, într-un demers de sociologie a capodoperei, procesul de naștere și de circulație a operei brâncușiene.

V. SOCIOLOGIA OPEREI DE ARTĂ. STUDIU DE CAZ: CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Universul și pedagogia operei

Opera poate fi cercetată în „fenomenologia” ei, adică independent de „relațiile ei de spațiu și timp”, cum se exprimă Tudor Vianu (Opere, 7, Minerva, 1978, p. 511). Pe de altă parte, se poate înainta spre înfățișarea „felului în care opera se constituie în spațiu”, adică spre înfățișarea „principalelor categorii ale formei”. Avem însă trebuință și de cercetarea „conexiunilor operei în spațiul social”, de „legăturile ei cu celelalte opere produse de om și acțiunea lor asupra fiecărui individ” și, adăugăm noi, de legăturile imediate dintre viața operei (cu momentele ei: de la naștere și până la existența ei matură în cicluri socio-istorice neîncheiate vreodată) și toate condițiile sociale ale acestei vieți atât de neasemuită. Cu totul semnificativă este și cercetarea „destinului operei în timp, modul în care se afirmă, trăiește și moare, uneori reînvie, neîncetatele oscilații ale vitalității ei” (*Ibidem*, p. 511).

Prin urmare putem vorbi despre câteva niveluri constitutive ale operei, care sunt tot atâtea niveluri analitice ale acesteia:

- 1) fenomenologia operei;
- 2) morfologia operei;
- 3) sociologia operei;
- 4) istoria operei;
- 5) altele.

Opera întreagă cuprinde toate aceste niveluri și nu poate fi înțeleasă decât pe baza tuturor acestora. La rândul său, fiecare nivel convoacă gnoseologic, întotdeauna, un grup de științe pentru a-și constitui aparatul teoretic explicativ al realității operei. Nu există deci explicație pur

sociologică sau pur psihologică etc., ci o explicație predominant sociologică sau predominant psihologică etc. În general specializarea și izolarea științelor duc la „antagonismele dintre știință și spirit, natură și om, estetică și etică, artă și societate”¹²⁸. Opera este prin excelență calea unificării acestora, drumul depășirii acelei „trăiri pe compartimente” sau pe felii bine și hotărât circumscrise de timp. Opera îngăduie „ieșirea din conștiința separației adevărilor și științelor”, iar uneori, ca în cazul lui Brâncuși, opera este calea de depășire a acelui atât de păgubitor dualism dintre om și natură, „natură și artificialitate”. Sociologia nu are, deci, de urmat calea acestei separații, decât atunci când este ea însăși artificială, pozitivistă (mecanicistă și aistoristă, statică). Îndeobște teoreticienii sunt de acord să trateze lumea operelor în chip unitar, încadrând-o în civilizație, ca ceva artificial, cu totul distinctă de natură. „Până și realizarea-de-sine e considerată, cum remarcă P. Comarnescu, drept ceva artificial, în timp ce actul de a mânca și a bea le apare ca ceva natural” (*Ibidem*).

O asemenea separație duce evident la concluzii artificiale. În fapt și în lumea omului există forme naturale. Așa cum arată Santayana, „expresia este naturală pe când limbajul este artificial”, „societatea este naturală, pe când statul este artificial”. Opera cere, așadar, ba chiar se bazează pe: integrarea fenomenelor etice și estetice în unitatea realității (P. Comarnescu, p. 12.). T. Vianu, preocupat și el de esența operei din perspectiva acestui raport, precizează: „opera de artă este, pe de o parte, un fapt natural, ilustrând o forță activă în întreaga serie a formelor și proceselor naturii, iar pe de alta, ea este ceva izolat de natură și opus ei, ca tot ceea ce este produsul tehnicii omenești” (*Estetica*, ed. I, 1934, p. 87). Acest dualism îl va împinge pe T. Vianu să excludă din estetică ceea ce Comarnescu numește categoria „frumosului natural”. Așa cum vom observa, în cazul sculpturii

128 P. Comarnescu, *Kalokagathon*, Editura Eminescu, București, 1985, p. 8.

brâncușiene, încorporarea esențelor cosmice în formele artei este tocmai expresia unei lecții a naturii. Felurile de unificare a naturii și a culturii în cadrul operei sunt de o amplă diversitate: de la Leonardo, care „trece naturalul în artificial” și până, să zicem, la Zola, care recunoaște, ca și impresionistii, „însemnătatea temperamentului” în redarea naturii. În toate aceste experiențe de unificare a realului, atât pe dimensiunea lui spațială cât și temporală, trebuie ținut seama că natura însăși îmbracă cel puțin „trei înțeleșuri: realitate, metafizică, realitate empirică și peisaj” (P. Comarnescu, p. 14).

Interpretarea acestei relații între natură și spirit, între lumea externă și conștiință, între numen și fenomen poate căpăta sensuri unificatoare ca în concepția lui Goethe și a lui Nietzsche: „La Nietzsche nu mai stăruie deosebirea kantiană dintre fenomen și numen. Fenomenul, care înseamnă, originar, dezvăluire, ne dezvăluie tocmai esența lucrurilor. Manifestările, așadar, nu sunt niște epifenomene.

Nu există deosebire de natură între miez și coajă în lume. Ci toate, astfel cum crede și Goethe, formează o unitate organică. Lumea este, prin urmare, o aparență. Ce suntem noi atunci? Nu reducem omul însă la ceva cu totul facil, la o aparență în sensul cel mai vulgar? Omul este creator, este artist, iată lumea lui...” (Octavian Vuia, *Ce-a adus nou Nietzsche, în Revista Fundațiilor Regale, anul VIII, nr. 7, apud. P. Comarnescu, p. 22*).

Opera este calea prin care unitatea realului se împlinește într-un chip exemplar. Opera devine receptaculul unei exigențe care transcende clasa a cărei tendință o exprimă. Aceste concluzii sunt valabile și în cazul analizelor lui L. Coldmann, care, cum arată același sociolog, raportând tragediile lui Racine și cugetarea lui Pascal, de exemplu, la „conștiința posibilă” a nobilimii de robă, reduce istoria obiectivă la una subiectivă de clasă, ignorând astfel că aceste opere sunt, în esența lor, mai curând formele prin care se manifestă „trezirea istorică” a burgheziei franceze în contextul realului istoric, în toată

complexitatea și unitatea lui. „În fapt, arată același sociolog, liniaritatea conflictelor dintre datorie și pasiune nu este altceva decât prelungirea literară a conflictului dintre raționalismul liberal (cartezian) și istoria complexă, reală și contradictorie a întregii societăți franceze (și, într-un anume sens, apusene). Acest conflict istoric real, traversat de conștiința socială franceză, este simetric reflectat fie că este însăși calea exemplară a acestei unități, fie că este o dramatică sau tragică deconspirare a ruperii unității. Dar, în acest caz și Flaubert și Dostoievski stau sub semnul aceleiași „unități originare” ca și Goethe, Brâncuși sau Gauguin care „susține deformarea obiectivă a naturii, pentru nevoile compoziției și deformarea subiectivă pentru a exprima dispozițiile și stările lăuntrice ale artistului” (P. Comarnescu, p. 16).

Sociologia operei este, deci, sociologia raportului social cu opera, ca raport supus exigenței de unitate a realului. Dacă un grup social este, prin esența lui socială, doar parte, element separat, în schimb, prin raportul cu opera, el capătă înțelesul întregului. Opera este deci supusă condiționării grupului social (clasa socială de pildă) dar nu poate fi doar simpla expresie (arta-expresie sau arta-tendință) a realității exclusive a acestui grup. Este, de aceea, surprinzător să uiți că opera exprimă „pedagogia întregului” și astfel să reduci „pedagogia operei” la „pedagogia unui grup”. Ca atare, putem spune, în concluzie, că orice demers de sociologie a culturii trebuie utilizat ca sociologie a operei, iar opera trebuie admisă în universalitatea ei ca expresie a unității realului, unitate în care sociologia este numai un unghi de privire, extrem de important pentru cunoașterea destinului social al operei, dar nu singurul.

Mediu social, tipologie, operă

Tentativa de explicație a operei brâncușiene prin recursul la determinismul de clasă este prezentă la P. Pandrea. Demersul sociologic al acestuia a determinat o

celebră polemică în epocă între el și P. Comarnescu. Pentru nevoile didactice ale înțelegerii raportului dintre cadrul social-istoric și opera de artă vom prezenta mai întâi modelul de analiză sociologică a lui P. Pandrea, urmând ca, în final, să oferim un cadru de analiză potrivit pentru explicarea sociologică a capodoperei.

Prima operație pe care o face P. Pandrea este una de sociologie a marilor individualități, o metodă de studiere directă, pe viu, a „oamenilor mari” ai orașului european (Klaus Mann, H. Mann, Carl Schmidt, E. Kaufmann, P. Morand etc.). Acest tip de abordare permite o „fixare” sintetică a profilului său de cercetător în formare: „Curiozitatea și orgoliul mă conduceau diabolic pe filiera snobismului. Era poate și meteahna duioasă a școlarului balcano-oriental, dornic de a strânge în hambarele memoriei tot felul de imagini, idei, peisagii” (p. 98). Modelul său sociologic era, în această perioadă, Frédéric Lefèvre: „Mi-am adunat această epocă pasageră de snobism, fragmente de conversații *cultural-sociologice* (s.n.) *condus și de metoda* (s.n.) de neuitatele „*Une heure avec...*” ale lui F. Lefèvre, din „*Les Nouvelles Littéraires*” (p. 99). Întâlnirea cu C. Brâncuși și capodopera acestuia vor determina o restructurare a concepției și metodologiei sociologului. Chestiunea aceasta este de mare importanță pentru sociologul artei, întrucât opera și creatorul nu pot fi înțelese adecvat decât într-o comunitate culturală cu cercetătorul lor. Sensul și importanța acestei comunități intelectuale reies din mărturisirea lui Pandrea: „Înainte a acestor „ore” cu străinii celebri mi-a apărut clară (trebuie să pierd de altminteri măcar un an ca să-mi pun fișele și planșele în ordine, plus recitirea operelor respective) cu prilejul întâlnirii cu C. Brâncuși și cu alți scriitori români maturi. Artificiozitatea orelor străine și *caducitatea metodologică* (s.n.) au ieșit la iveală, când *mi-am pus stringent întrebarea afinităților elective* (s.n.). Fiindcă este clar că nu poți să scrii și să înțelegi decât oamenii înrudiți fizionomic, sociologic sau spiritual” (s.n.), (p, 99).

Așadar, cea dintâi primejdie a sociologului artei (și în

genere a oricărui teoretician) este snobismul, care, în accepțiunea lui Pandrea, reprezintă o participare superficială la o comunitate culturală eterogenă de care nu te leagă afinități electivă și înăuntrul căreia trăiești fenomenul artistic într-un mod superficial. Prin urmare, contactul bazat pe afinități electivă cu o comunitate culturală determină o restructurare metodologică echivalentă cu o maturizare metodologică și teoretică.

Cea de-a doua operație a cercetătorului se referă la primul decupaj sociologic care constă în reperarea curentului cultural și a grupului cultural în care s-a încadrat creatorul. „Profesionalmente, Brâncuși făcea parte, ne spune Pandrea, din grupul de statuari Barlach – Arhipenko – Bourdelle – Mestrovici – Rodin (cu Balzacul său). Dar întregul modernism european în arta plastică și lirică a avut în el un ferment și un precursor (p. 101). Așadar, Brâncuși este capul de serie al modernismului european. Dar, precum o să vedem în continuare, această situație a lui Pandrea nu ne spune mare lucru, de vreme ce capodoperele ovoide ale lui Brâncuși nu reprezintă doar o deschidere de orizont pentru plastica europeană, dar trimit adânc, în trecut, la „oul de aur”, care în mitologia indiană „plutește deasupra apelor” reprezentând soarele. Deosebit de importantă rămâne operația de decupare a „grupului artistic” la care participă sau a participat creatorul. „Sufletește, grupul artistic la care a participat la Paris sculptorul român, ca element vital și ca exponent principal, enumeră pe poetul Guillaume Apollinaire, pe Bracque, pe Picasso, Matisse și compozitorul muzical Erik Satie” (p. 101). Acest grup a adus „*un frisson nouveau*” în plastica, în lirica și muzicalitatea continentului (*Ibidem*).

Cel de-al doilea decupaj sociologic se referă la mediul de geografie culturală în care a apărut capodopera. Cu privire la această chestiune trebuie arătat că sociologia culturii a operat până acum cu geografii culturale statice. Procedând în același mod. P. Pandrea circumscrie geografia culturală a capodoperei brâncușiene în aria geografiei fizice a vecinătăților geografice. Există însă o

mare deosebire între vecinătățile geografice și vecinătățile culturale în sensul acesta capodoperei brâncușiene îi sunt tot atât de familiare mediul culturii indiene ca și mediul cultural egiptean ori cel al civilizației daco-romane a pietrei și lemnului. Decupajul lui P. Pandrea este unul static: „Prin tradiții și forțe creatoare suntem încadrați de milenii în Europa Centrală și Europa sud-estică, în preajma Balcanului” (p. 101). Acest decupaj însă este neîncăpător pentru o capodoperă ca aceea eminesciană, cantemireană ori aceea a lui Brâncuși. Căci, așa cum arată P. Comarnescu, „la Brâncuși, oul a fost înaintea păsării, dar amândouă sunt legate de o cauzalitate metafizică, inspirată probabil de miturile Orientului. În mitologia indiană oul de aur care plutește deasupra apelor este soarele care răsare. La greci Leda dă naștere unui ou în urma legăturii cu Zeus, metamorfozat în lebădă. Din acest ou iau viață Castor și Pollux, gemeni cu destine diferite dar cu suprapământeană devoțiune. În alte viziuni însăși Leda e pasărea unică, în folclorul atâtor popoare. Poate că și ouăle roșii de Paști, tradiționale țării noastre, să fi inspirat pe Brâncuși ca simbol al primăverii, al creației, al lumii, sculptorul dând oului sensul de „act generativ unic”, precum țăranul îl înroșește, poate pentru a semnifica forța-i solară, actul minunat al creației. Tematica aceasta ia diferite metamorfoze în viziunea brâncușiană, la fel de semnificative și plurale ca și în mitologia măiastră a popoarelor ariene” (P. Comarnescu, *op. cit.* p. 379).

În acest caz, „geografia de referință a capodoperei” este mult mai largă decât aceea a Europei centrale și sud-estice. Pe deasupra, o cultură ca aceea care-l dă pe Brâncuși nu poate fi redusă, cu niciun chip, la tipologia „omului pitoresc” și nici la tema unui „arhaism” pasiv. Această problemă trimite direct la chestiunea potenței culturilor de arie mică, a spiritualității națiunilor mici, „care se pot ridica, după forțele intrinseci celulare, în zona toridă a concurenței și a contribuției internaționale pentru formularea stilului unic al epocii respective indiferent de națiuni, care trăiesc concomitent momentul istoric”

(Pandrea, p. 102). Decupajele sociologice trebuie extinse până la delimitarea ariilor de circulație a creatorilor și a influențelor. Cu D. Cantemir, urmat de A.D. Xenopol (cu teoria istoriei care pune bazele unei distincții ce va face carieră în epistemologia europeană, între *Naturwissenschaften* și *Geisteswissenschaften*) și culminând cu C. Brâncuși se poate ilustra seria de „contribuții românești la Europa cultă”.

C. Brâncuși a anticipat mersul artelor europene, l-a influențat hotărâtor pe un Wilhelm Lehmbruck, cel ce a ilustrat atât de profund „reacția împotriva sculpturii picturale a impresionistului Rodin și a celei neoclasiche și academice” (P. Comarnescu, op. cit.; p. 38).

Influența lui Brâncuși asupra lui Lehmbruck a fost stabilită de Paul Wertheim, în 1923: „În fața acestui cap (*Muza adormită*, nota lui Comarnescu) trebuie să te gândești la Lehmbruck, care, cum trebuie acum să presupunem, a primit un *hotărâtor stimulent* (n.n.) de la Brâncuși. Am văzut fotografii ale unei mari figuri a lui Brâncuși, din anii 1908, 1909, pe care Lehmbruck a cunoscut-o și care, desigur, a contribuit, ca și sculptura primitiv-gotică, la creațiunea sa *îngenunchata*” (apud P. Comarnescu, p. 381). Brâncuși va fi precursorul cubismului și al constructivismului, așa cum arată tot P. Comarnescu.

„*Mersul lui firesh înainte (al lui Brâncuși, n.n.) a coincis cu înapoierea altora. Pentru că o dată sincronismul dintre noi și Europa ne are pe noi înaintași hotărâtori în sculptura modernă. Cubismul; constructivismul, naturalismul îl au precursor, iar, prin vitalitatea și autenticitatea lui de adevărat om al naturii, Brâncuși este superior majorității cubiștilor care au procedat adesea intelectual și prin opoziție pentru a ieși din declinul sensibilității. Ceea ce la el a fost acțiune conformă cu firea lui și a neamului său, la ceilalți e mai mult o reacțiune experimentală*” (p. 384) s.n.

Un Lehmbruck „într-o direcție de spiritualitate gotică și un Arhipenko, într-o direcție radical cubistă îi sunt

urmași, de la Brâncuși desfășurându-se două curente atât de importante". P. 384).

C. Brâncuși așază în legătură cu miraculoasa creație organică „naturalismul elementar”, „dacismul aspru și dur”, „hieratismul spiritualizat al Bizanțului”, „visurile pure ale Orientului”, „țărănismul românesc”, „esoterismul inginerilor egipteni”, „năzuința babiloniană a templului Baal” etc. Toate acestea ni-l arată pe Brâncuși ca fiind un reper cosmic al spiritului omenesc în lunga lui aventură istorică. „*Coloanele fără sfârșit*” ne dezvăluie singure o geografie culturală în care își află unitatea organică și preistoricii și primitivii și egiptenii și babilonienii și, desigur, dacii, în aceeași „avântare către infinitul lumii”. Decupajul sociologic poate uneori coborî până la biografia creatorului al cărui nucleu de personalitate „este un mister mai ușor de luminat cu genetica, cu psihologia abisală și – îndeosebi – cu sociologia formației personalității artistice, adică, la drept vorbind, uneori cu spița neamului, absolut sigur cu clasa, cu copilăria și cu adolescența lor” (p. 104).

Decupajele biografice trebuie să urmeze mediile genealogice („spița de neam”), mediul de clasă, mediul copilăriei și mediul adolescenței creatorului. Bunăoară, „nucleul liricei Contesei Ana de Noailles și profilul său literar sunt indisolubil legate de destinul biologic ca și de situația sociologică a principesei levantine-dunărene, după cum în extazele ei se întrevăd aceleași aspirații spre infinit și același turment ca în *Pasărea Măiastră* a lui Brâncuși, în lirismul magic și în incantațiile folclorului oltenesc, în latura (aș spune, în deriziune) maglaviteană a sufletului nostru de pe plaiurile oltene și dunărene” (p. 104). Uneori decupajele sociologice ale operei pot cuprinde în aceeași unitate stilistică personalități artistice provenite din clase sociale opuse. Este cazul lui Brâncuși și al Anei de Noailles (principesă Brâncoveanu) care au „temperament înrudit”, „sociologie analoagă”, „extaze similare”, „un nissus formativus aproape identic”, precum ne arată P. Pandrea. Ba chiar, „tipul uman antropologic al lui Brâncuși și al Anei de Noailles sunt înrudite, absente pe malurile Senei, dar

absolut comune pe „malurile Jiilor și ale Oltețului”, încât în atari situații decupaje etno-naționale, regionale (cum este Oltenia) par a fi mult mai adecvate pentru a explica „structura stilistică” și chiar „destinul artistic” al celor doi sau al unor alte cazuri asemănătoare: „Într-o zi de vară priveam de la mică distanță o țarancă bătrâioară din Mărgăritești, cu mâna pusă vizieră spre Olteț și cu alta sprijinită de pridvor, recunoscând uimit pe Ana mea de Noailles punându-și binoclu la ochi într-o sală de festivități diplomatice la Paris, sprijinindu-se în loje cu mâna mică pe brațul președintelui de consiliu Léon Blum, comunicându-i cu vioiciune rezultatul explorărilor. Iar exemplare cu fizionomia brâncușiană ca soți, veri sau frați ai bătrânei țărânci de pe pridvorul Mărgăriteștilor găsești cu sutele în provincia Olteniei. Fizionomic și antropologic nu am nicio îndoială asupra destinului identic și asupra stirpei comune între Ana și Constantin” (p. 107).

O prințesă Brâncoveanu și un sculptor Brâncuși își au unitatea de destin și artistică într-o unitate istorică foarte adâncă, aceea care a unit destinul țaranului român cu al Brâncoveanului în același devotament față de țara întreagă unită pe dedesubtul despărțirilor de clase sociale, într-o comunitate de destin istoric. Această comunitate de destin istoric reprezintă o categorie sociologică (deci un decupaj) care are o putere explicativă pentru operă adeseori mult mai adâncă decât mediul de clasă.

O altă operație a sociologului artei constă în decupajele regionale, cum ar fi Oltenia lui Brâncuși, care, în viziunea lui P. Pandrea, ar fi o categorie sociologică eficientă pentru a explica formația de bază a sculptorului. Criteriile metodologice ale unui asemenea decupaj sunt următoarele:

a) existența unei sociologii cu „caractere diferențiale și cu specificități”;

b) existența unui tip specific de raportare la natură și la absolutul lumii (ceea ce P. Pandrea numește „metafizică” regională);

c) caracterul de entitate sufletească și antropologică

distinctă a „regiunii decupate”.

„Antropologia, istoria, diferențele dialectale, structura spirituală și sensibilitatea specifică dau ceea ce se cheamă o metafizică autonomă, o epică aparte, o psihologie caracteristică, o sociologie independentă, într-un cuvânt un profil filosofic care merită să fie definit” (p. 117).

Pentru a dezvălui trăsăturile antropologice ale unei regiuni culturale se poate utiliza tipologia, așa cum face P. Pandrea, care, utilizând tipologia lui Kretschmer, va deduce că „tipul athletic” este cel specific zonei cercetate. Această tipologie are următoarele caracteristici:

1. *Tipul leptosom* – „uscățiv, nervos”, față „brăzdată”, „psihologie sumbră și melancolică”, „iute la mânie și împăcare” etc. Prototipul său Don Quijote, iar la români (pentru zona cercetată de Pandrea) Tudor Vladimirescu, care însă avea și un procent de 30% din „tipul athletic” (*Ibidem*, p. 117).

2. *Tipul picnic* – „omul gras și vesel”, scund, „împăcat cu viața”, sociabil, „intelectualitate luminoasă”; prototipul lui ar fi cârciumarul oltean sau Sancho Panza (*Ibidem*).

3. *Tipul athletic* – „omul înalt, voinic”, realist, pragmatic, vital, serios etc. Prototipul lui ar fi ostașul român din artilerie sau cavalerie (*Ibidem*).

Desigur că determinarea tipurilor cere „sondaje stilistice” asupra populației regionale. Ipoteza lui P. Pandrea este că în aria cercetărilor sale „predomină tipul athletic”. În general alegerea tipologiei este o chestiune destul de complicată. Ne putem întreabă, de exemplu, de ce ar fi mai potrivită tipologia lui Kretschmer decât a lui Schiller, elaborată special pentru cercetarea culturii, care, după ce delimitează între „atitudinea naivă” și „atitudinea sentimentală”, elaborează tipologia sa bipolară: *tipul realist* și *tipul idealist*. După cum recursul la tipologia „apolinic-dionisiac” ar fi adus el însuși lămuriri, de vreme ce tipologia lui Kretschmer îngăduie numai sesizarea bazei socio-antropologice a tipului speculant sau, cum zice Pandrea, a „omului cu cobilița” și rămâne foarte puțin

revelatorie pentru „tipul speculativ”, pentru „omul cu Măiastra”, în sensul acesta, în arta lui Brâncuși ne întâmpină deopotrivă cele două tendințe tipologice: atât impulsul apolinian către „viziuni interioare”, către atingerea acelei supreme stări de unitate netulburată pe care ne-o indică „*principium individuationis*” al lumii; dar, totodată, în arta și viața lui, mărturia unui cosmic dinamism istovit în formele acelea esențializate, ovoidele sale, dar și în lumina care ne tulbură în alunecările sale fulgerătoare peste zborul măiestrei, fără a dezlega amenințări de căderea secantă pe linia verticală a zborului.

Un teribil dinamism zace captat de rețeaua tainică a acestor forme apoliniene ale artei brâncușiene. În arta brâncușiană răzbate și garanția cosmică a unei ordini tănuite, dar și amenințarea unei bestiale destăinuiți dacă cineva ar tulbura ordinea cosmică a realelor. Reconcilierea tendinței dionisiace cu puterea unificatoare a apolinicului ne dezvăluie, în felul ei, puterea integrativă a sufletului brâncușian. Dar tipologia lui Kretschmer utilizată de Pandrea nu ne spune nimic despre această forță de „reconciliere” cosmică a artei lui Brâncuși. Așadar, tipologia populației oltenesti nu are acoperire în tendințele tipologice ale artei brâncușiene, ceea ce ne demonstrează îndeajuns că relația dintre mediul local și opera de artă nu este, nici pe departe, mecanică, directă, ci atât de amplu mijlocită, încât adeseori sensul unei asemenea relații se pierde. Dar dacă între mediul oltenesc și opera lui Brâncuși cu greu putem decela vreo relație, poate că există o atare relație între același mediu și personalitatea sculptorului.

Migrația și arta

Pentru aceasta să urmărim din nou firele demonstrației lui P. Pandrea, care consideră că între *Pasărea măiastră*, de exemplu, și fenomenul migratoriu atât de propriu oltenilor (ca urmare a unui excedent demografic permanent) ar exista o legătură. Altfel spus,

spiritul migratorului oltean este propriu atât unui migrator oarecare cât și creatorului *Măiestrei* și deci ar explica nașterea acestei opere. Opera, în cazul acesta, este într-o strânsă dependență de biografia creatorului (cum ar fi între viața și opera lui Jack London) și prin biografia socială a lui Brâncuși s-ar putea dovedi și legătura operei cu mediul social de acasă. Iată-ne dar purtați de nevoile de lămurire să distingem între biografia socială și personalitatea culturală a creatorului și totodată să ținem seama că mediul social nu este totuna cu mediul cultural al formației unui creator, adică un creator poate participa la un mediu de opere și deci de cultură la care nu participă grupul său de apartenență. Pentru a susține deci derivarea operei din spiritul migrator oltenesc, în care P. Pandrea citește „dorința spre perfecțiune și ideal”, autorul are grijă să particularizeze fenomenul: „Migrațiunea oltenească nu se încadrează în fuga satului spre oraș, fenomen caracteristic secolului al XX-lea în toată Europa. Aici sunt tradițiuni mai vechi. Oltenii au plecat de acasă încă de pe vremea lui Mihai Viteazul și au populat Timocul sârbesc și bulgăresc” (*op. cit* p. 121). Urmărirea acestui fir care leagă direct opera lui Brâncuși de biografia lui îl trimite la unul dintre momentele semnificative ale acestei biografii și anume la „deștărarea” lui Brâncuși, moment care, în mic, reproduce trăsăturile fenomenului migratoriu oltenesc. Deștărarea este, în accepția lui P. Pandrea, fenomenul plecării (cu părăsire definitivă ori provizorie) din pământul natal. Deștărarea ar fi avut, consideră Pandrea, efecte în opera lui Brâncuși. Pentru a înțelege mai adânc această legătură, P. Pandrea introduce și ipoteza „anarhismului țărănesc” și, astfel, trimite o legătură și către stratul de arhăitate țărănească a operei. Într-o exprimare mai concisă, P. Pandrea apreciază că relația dintre „arhăismul țărănesc oltean și doctrina anarhismului european” ar putea să reprezinte principala axă explicativă a operei brâncușiene. Dar să urmărim mai întâi încadrarea operei brâncușiene în amplul fenomen social al migrației în care se cuprinde și „deștărarea” lui Brâncuși, care a plecat din

pământul natal înainte de a împlini 25 de ani. „Sunt toate semnele, scrie Pandrea, că repercusiunile acestei „deștărări” au fost dintre cele mai acute asupra artei sale” (*Ibidem*, p. 123). Pentru a-și preciza conceptul, P. Pandrea face distincții lămuritoare între „deșțarat” și „dezrădăcinat”. În categoria „deștărării” Pandrea include și migrația alternativă (plecări cu întoarceri repetate cum sunt specializările afară din mediul natal sau afară din țară). Deșțaratul este un migrant care nu-și pierde rădăcinile pământului natal niciodată, așa cum se întâmplă dezrădăcinatului. Aceasta este principala diferență între cele două tipuri de migranți. *Unul, „deșțaratul”, își păstrează încă rădăcinile, celălalt, „dezrădăcinatul”, și le smulge.* Aplicând această distincție la studenții români aflați în străinătate, P. Pandrea aduce precizări tipologice de ordin psihologic și ideologic:

„Studentul român dezrădăcinat umblă după căutarea adevărului gol-goluț. El vrea o teorie, o doctrină, o ideologie, o credință nouă. Caută adevărul suprem, altul decât al țării lui și fără nicio contingentă cu țara lui. Acest adevăr ar vrea el să-l ia la subțioară și să vină cu el în țară, să-l arate «primitivilor» săi compatrioți, să-i epateze, să cucerească puterea și pozițiile de comandă (...) Studentul român deșțarat procedează altminteri: el știe că nu poate găsi idolul acolo, fiindcă sau nu mai sunt idoli sau idoli pot fi găsiți și în regiunea lui de baștină (...) Studentul dezrădăcinat este un *nostalgic și un sentimental*. Studentul deșțarat este un robust intelectual cu tendință spre universalizare, citește autori diferiți și contradictorii (...), fuge deplătit udinile superioare și le ironizează acerb, știe să se gospodărească și gospodărește pe alții... Studentul deșțarat pretinde că dacă zgârii pojghița sentimentalității dezrădăcinatului dai imediat peste bestialitate. Dezrădăcinatul admiră, invidiază, disprețuiește pe deșțarat. Deșțaratul are milă, compasiune, uneori considerație și - în genere - disprețuiește pe dezrădăcinat. Dezrădăcinarea și deștărarea au avut efecte antinomice în arta și literatura română” (*Ibidem*, p. 125).

După cum observăm, conceptul de „destărare” al lui Pandrea este un concept psihologic, descrie psihologia migrantului și sociologic se referă, în genere, la acele fenomene de migrație numite *migrație alternantă*, adică cele în care, de regulă, plecarea este urmată de întoarcere, iar atunci când e urmată de stabilire în locurile sosirii nu provoacă pierderea rădăcinilor pământului natal (țării) ca în cazul dezrădăcinatului.

Fenomenul „destărării” (deci al părăsirii „pământului natal”) cuprinde, prin urmare, nu numai migrațiile internaționale dar și pe cele interne, cum sunt cele provocate de industrializare și deci de formarea de noi centre demografice. În artă și literatură „destărarea” a provocat, atât stilistic cât și tematic, alte efecte decât dezrădăcinarea. „Dezrădăcinarea este sintetizată psihologic și stilistic în lumea personajilor minore, de scurtă respirație” (cum sunt și cele ale literaturii lui I. Al. Brătescu-Voinești). „Tema dezrădăcinării rurale a fost curentă pentru literaturii de categoria a doua (...) Tema era și falsă: ruralii noștri s-au ancorat comod în lumea citadină de vreme ce orașele erau un fel de mahalale și prea puțin cetăți moderne cu asfalt. Intelectualii dezrădăcinați se resemnau să ajungă vagmiștri ori birocrați parazitari” (p. 125). Industrializarea și formarea de noi centre demografice și comerciale a provocat „o destărare într-o proporție remarcabilă”, apreciază P. Pandrea. Care i-au fost efectele culturale? „Destărarea a provocat nostalgia legendei și o tehnică aburită de lirism și sentimentalitate, a primitivității. Sociologic și politic, reîntoarcerile la lumile legendare în literatura românească n-au fost întotdeauna un curent reacționar, ci un curent protestatar împotriva lumii burgheze, curent care se încadrează în mișcarea europeană a primitivismului, acel primitivism decadent, care a descoperit muzica neagră și a declanșat arta plastică negroidă” (*Ibidem*, p. 125 - 126).

Redescoperirea tradiției

Prin urmare, nu numai că „întoarcerea” aceasta la substrat, în trecut, nu este reacționară, cum la noi a fost etichetată, ci, dimpotrivă, a alimentat marele curent european al modernismului, ceea ce i-a îngăduit unui sociolog să susțină teza caracterului revoluționar al tradiției. Orice inovație culturală se bazează, susține același sociolog român, pe un amplu și profund proces de „redescoperire a tradiției” și astfel pe relansarea liniei de evoluție culturală în orizontul tradiției. Uneori acest orizont, susține același sociolog, coboară adânc în trecut adoptând cultural o epocă foarte veche, așa cum se poate remarca și în cazul lui Brâncuși.

„Primitivismul lui C. Brâncuși nu este izolat în cultura și arta românească. Filiațiuni și elective afinități pot fi urmărite în Sadoveanu, Minulescu și Caragiale. Lirica lui Adrian Maniu și a lui Tudor Arghezi păstrează urme puternice din acest curent artistic al primitivismului legendar” (p. 127). Concluzia pe care o putem trage dintr-o atare analiză este numai aceea că fenomenul migrator al „deștărării” ar putea explica tendința spre „redescoperirea trecutului” care poate fi probată și în sculptura brâncușiană. Însă numai atât. Procesul pozitiv al nașterii capodoperei plastice brâncușiene stă încă departe de o explicație mulțumitoare. P. Pandrea a crezut că dacă va cerceta „situația sociologică a lui Brâncuși” cu pornire de la „caracterologia și localismele oltene” și dacă va afla „cum se încadrează opera în traiectoria biografiei” brâncușiene va obține și răspunsul pozitiv la chestiunea genezei capodoperei. Ca urmare, P. Pandrea „definește creația și gândirea lui Brâncuși drept o creație și o filosofie încadrabilă în curentul european al anarhismului superior”. P. Pandrea crede a izbuti să extragă din situația sociologică a lui Brâncuși trăsăturile „anarhismului său superior” care, combinat cu o „etică a arhaismului țărănesc”, ar fi produs una dintre cele mai strălucite opere plastice mondiale – opera brâncușiană. Chestiunea este destul de însemnată și numai prezentând-o ne vom da seama de puterea reală a explicației sociologice stricte a

fenomenului artistic. Situația sociologică a lui, Brâncuși a definit-o singur: *deșțărare, iar nu dezrădăcinare*: „timp de 20 de ani am trăit la Paris, cu 20 centime pe zi. Nu m-am plâns nimănui, n-am făcut nimănui nicio reclamație. Puteam avea bani, dacă m-aș fi îndeletnicit cu altceva. Dar am vrut să fac sculptură și tot pentru că am vrut eu, am ajuns la Paris. *Mon jeu est a moi...*” (apud. P. Comarnescu, *op. cit.*, p. 640, în P. Pandrea, p. 142).

P. Pandrea crede că „aceste «20 de centime» pe zi și atitudinea sa mândră față de micul și marele capital” ar explica geneza capodoperei plastice brâncușiene. Sintetizând, putem spune că dacă modelul sociologic al „deșțărării” ne poate spune ceva despre dinamica unor condiții sociale ale artei, ea nu poate însă explica geneza operei universale a lui Brâncuși. Nici în alte cazuri.

Ar însemna oare că, în acest caz, trebuie să punem *stavilă* sociologiei? Credem că nu. Însă, din acest punct de vedere, sociologia singură nu ne mai poate ajuta decât într-un demers unitar în care ea face corp comun cu istoria, cu antropologia modelelor umane și cu estetica. Cu condiția ca această îmbinare să nu fie înțeleasă nici ea pozitivist, așa cum o înțeleg unele dintre așa-numitele abordări interdisciplinare. Este vorba despre cu totul altceva. Despre un efort de reconstrucție teoretică și practică a sociologiei, în care își pot da mâna științele numite și din care atât sociologia cât și celelalte două științe ies cu autonomie epistemologică nealterate, dar au lăsat urme în creația artistică și în nucleele sale psihologice.

Cu această constatare, concluzia lui P. Pandrea cade într-o sentință ideologică ce nu îngăduie replica: „Constantin Brâncuși a încercat să fugă de existența cotidiană capitalistă refugiindu-se pe insula înflorită a anarhiei” (p. 142).

În viziunea aceasta, care mai curând încorsetează, sculptorul ar fi fost într-un soi de contestare individualistă la ordinea burgheză a capitalului și izbutind să se „sustragă legilor societății capitaliste române și pariziene”

s-a așezat „la marginea acestei duble societăți franco-române (...) refugiindu-se în lumea arhaică a țăranilor din Gorj, în plin centru parisian și în lumea platonicească a esențelor. Stilizările și căutările sale își au explicația psihologică în anarhismul deșăratului oltean orgolios care refuză să se încadreze unui sistem ce nu-i pe placul său” (op. cit. p. 142 - 143).

Precizările lui P. Pandrea recurg, așadar, la teoria „omului marginal” pentru a da o explicație operei brâncușiene. Dintr-o atare perspectivă însă decurg câteva consecințe contradictorii:

a) ori acceptăm ca valid recursul la ipoteza „omului marginal” („*marginal man*”) pentru a explica o atare creație;

b) ori acceptăm, dimpotrivă, că opera este însăși calea de depășire a „marginalismului”.

În orice caz, recursul la teza „ancorei” ne poartă către concluzii care diminuează însemnătatea metodologică a tezei raportului de clasă al operei. Existența unor opere ca cele ale lui Brâncuși, E. Satie, Modigliani etc. ar fi raportată la o relație de negare, fiind socotite un produs al „autoexilării”, ceea ce nu corespunde adevărului operei. În plus, ar trebui să admitem că tocmai creația unor opere de o asemenea „valoare absolută” reclamă, sociologic, „autoexilarea”. Iată dar cum un demers care pledează pentru „ancorarea” într-o clasă anumită se întoarce împotriva ei, „*cerând o dispensă pentru calea operei*”. În cazul ei ar fi necesară, dimpotrivă, ridicarea ancorei și autoexilarea. Sociologic deci se introduce un „corp teoretic eterogen (două teze opuse) pentru a explica același fenomen: opera de artă”. Ar însemna, în acest caz, că demersul sociologic nu este valabil în actele explicative ale artei? Nicidecum! Dar trebuie să recurgem la alt concept, cel de „bloc istoric” elaborat de G. Sorel și generalizat de A. Gramsci. Însă, cu aceasta vom lărgi foarte mult registrul de incidență sociologică și istorică a operei, constatând în personalitatea lui Brâncuși ipostaza unui *homo universale*

și nu a unui „autoexilat”, cum i-a apărut lui P. Pandrea.

Pornind de la o caracteristică a societății românești, și anume că aceasta se află „încă în prima fază a individualismului, imediat după ieșirea din colectivismul rural” (P. Comarnescu, op. cit. p. 144), P. Pandrea este în drept, din punct de vedere sociologic, să aplice categoria „individualismului anarhic” în cercetarea celui ce tocmai a ieșit din vechiul colectivism. Calea operei însă este tocmai calea către o unitate mai adâncă a lumii în toate aspectele ei. În universul operei, deci, aflăm o unitate care coboară adânc în istorie.

„Blocul istoric” și sculptura lui Brâncuși

Raporturile dintre tipurile de activități și tipurile de artă capătă caractere evidente în relația dintre civilizația românească a pietrei și lemnului și sculptura brâncușiană. Civilizațiile de agricultori și de crescători de vite au ridicat lemnul și piatra la utilizări atât de perfecționate încât dincolo de acest prag chiar și tehnologiile moderne ar trece cu greu. Armele și uneltele de piatră ale neoliticului, de exemplu, „sunt mai lustruite decât cel mai neted metal” (P. Comarnescu, op. cit. p. 370). O asemenea tehnică va crea primul mare „bloc” istoric în care-și vor găsi unitatea o civilizație materială și o cultură. Vom afla așezată în orizontul aceleiași tehnosfere comunitățile neolitice, marile civilizații agricole, arhitectonica Egiptului antic, o parte din sculptura lui Brâncuși, H. Moore etc. Acest tip de atitudine în fața pietrei ca și tehnica de șlefuire a ei, le vom afla constante, timp de zece mii de ani, atât la cei care au lustruit piatra și au ridicat acei tainici stâlpi de piatră, menhirele arhaice, din neolitic, cât și la tăietorii marilor blocuri din care au fost înălțate piramidele în Egipt, ori la cioplitorii în piatră ai artei romanice medievale; îl vom găsi însă și la H. Moore sau la C. Brâncuși. Legătura aceasta a fost profund sesizată de către P. Comarnescu. „Neoliticul a fost continuat de civilizația de piatră și lemn a dacilor în care sculptorul contemporan se regăsește. Primitivismul

său e echilibrat, cuminte, luminos, aproape potolit de orice pornire sălbatică sau brutală, asemenea lumii satului românesc, răbdătoare în creațiile ei ca și natura. Brâncuși sapă piatra și cioplește lemnul său, lustruiește metalul cu răbdarea unui țăran căruia nu-i e teamă de noaptea pădurii și de fugărnicia clipelor. Luminozitatea și echilibrul său sunt depărtate de dionisiacul tracic și de amorfele figuri și reliefuri ale vechilor slavi (secolul al XI-lea, reproduse și în Sydow)" (op. cit., p. 371). Iată cum în sculptura lui Brâncuși regăsim exprimată unitatea istorică a omului din epoca dacică și până acum, iar în atitudinea artistului în fața lemnului, a pietrei etc... P. Comarnescu citește un tip de atitudine generică, valabilă deopotrivă pentru cel care, prin sculptura lui, a cucerit lumea, pornind de la Gorjul românesc, cât și pentru țăranul ale cărui structuri sufletești le duce la împlinire artistică Brâncuși. Iată un prim element al „blocului istoric” dintre o suprastructură culturală și o civilizație materială.

Aceeași tehnică și aceeași atitudine în fața pietrei și a lemnului o regăsim în civilizația economică a străvechilor daci, la țăranii români, dar și în sculptura lui Brâncuși. De aceea, putem vorbi despre un „bloc istoric” m și prin care pot supraviețui în istorie unități de civilizație omenească. Asemenea unități de civilizație omenească își pot atinge perfecțiunea pe o latură a lor, în momente foarte distanțate de timp, așa cum constatăm în cazul menhirelor neolitice, al troițelor oltenești, al piramidelor egiptene, al oului brâncușian, al sculpturii lui H. Moore etc.

Acest fenomen al „blocurilor istorice” pare deci a fi de o valoare deosebită pentru explicarea unor fenomene artistice cum este sculptura lui Brâncuși. Aceasta nu poate fi explicată nici printr-o sociologie țărănească, așa cum face P. Pandrea (deși relația dintre arhaismul țărănesc și sculptura brâncușiană nu poate fi ignorată și, în sensul acesta, evidențierea acestei relații este legitimă și numai absolutizarea ei ne duce la falsificări, așa cum s-a întâmplat în cazul lui Pandrea), dar nici prin sociologia influențelor (așa cum face, de exemplu, A.L. Kroeber cu

monumentele megalitice europene pe care le explică prin influențele egiptene), deși influențe ca cele ale lui Rodin asupra primei perioade brâncușiene nu pot fi ignorate.

Arta brâncușiană nu poate fi explicată nici printr-o psihanaliză de tip metafizic, așa cum au făcut mulți dintre exegeții lui Brâncuși, care erau dispuși să vadă în Coloană expresia unui simbol falic, ori pe *Poarta sărutului* un simbol al gârneților. Izbânda artistică a lui Brâncuși nu poate fi înțeleasă decât dacă este raportată la o asemenea unitate de civilizație istorică de tipul „blocului istoric”, care grupează societăți istorice diferite, momente culturale despărțite de mari intervale de timp, arii aflate la mari distanțe, o civilizație economică unitară și o suprastructură culturală care, dincolo de marea ei diversitate istorică de expresii, participă la un principiu comun, cum ar fi acela care dictează tipurile de atitudini în fața naturii, în fața absolutului (Dumnezeu, de exemplu), și în fața omului. În sensul acesta, dincolo de marea lor diversitate, arta dacică, menhirele neolitice, piramidele egiptene, oul și pasărea lui Brâncuși, troițele oltenești mărturisesc, în genere, cam aceeași atitudine în fața naturii. Această atitudine dictează, de exemplu, ca folosirile de obiecte să fie făcute „în sensul” naturii, nu împotriva ei. De asemenea, aceeași atitudine dictează ca îndeletnicirile artistice, cum ar fi „ridicările monumentale”, să „fie făcute tot în sensul naturii”, nestârnind ecouri simbolice din care ar germina atitudini malefice. Iar o sculptură ca aceea brâncușiană nu ar putea primi explicații, înțelesuri totalizatoare, decât dacă o integrăm unor asemenea trainice și străvechi complexe de civilizație omenească, pe care le-am numit, cu un concept sorelian, „blocuri istorice”. Acest aspect l-a intuit un istoric, sociolog și filosof al artei precum Comarnescu, dar toate considerațiile sale au căpătat, mai degrabă, un curs comparativ decât unul genetic, de sociologie istorică a culturii și civilizației. Însă numai dacă procedăm în acest al doilea mod vom izbuti să înțelegem că o sculptură ca aceea a lui Brâncuși este expresia sintetică a unei istorii a

civilizației umane care are o vechime de zece mii de ani și care, în plin secol al XX-lea, își dezvăluie „permanența” și totodată caracterul de „model exemplar”, al cărui mesaj societățile contemporane par a-l fi uitat. Sculptura lui Brâncuși, deci, relansează mesajul etern valabil pe care istoria societăților omenesti l-a fixat în câte o sinteză cum este un asemenea „bloc istoric” sau complex civilizațional. Numai caracterul său de unitate și de integralitate ne poate ajuta să înțelegem semnificația sa transistorică și de asemenea ne ajută să pătrundem adâncimea istorică a mesajului brâncușian. El vine dintr-o străvechime de zece mii de ani și trece prin istorie într-o proiecție a cărei străvechime atinge orizonturi viitoare nebănuite. Arta lui Brâncuși este atât de grea de înțelepciunea timpului istoric, încât în fața ei lumile regionale ale planetei au capitulat. La muzeul Gugenheim din New York, la muzeul Pompidou (celebrul complex parisian), în cele două metropole mari ale Americii și Europei, mesajul lui Brâncuși coboară sub forma unei binefăcătoare hierofanii peste sufletul omenesc, înălțându-l în universalitate. Dar să urmărim relațiile genetice dintre sculptura lui Brâncuși, de o parte, și acel *bloc istoric* de peste zece mii de ani, de altă parte, care numai în integralitatea lui ne poate ajuta să înțelegem mesajul sculpturii brâncușiene.

Constantin Brâncuși, ne dovedește Comarnescu, este „urmașul ridicătorilor de menhire și de monumente, care repetă puterea și dănuirea naturii” (p. 371, 372). Deci în arta lui se înalță, în pragul secolului XX, străvechea artă abstractă neolitică. Căci, cum arată tot Comarnescu, „arta abstractă, ajutată de o tehnică mai înaintată, se realizează în neolitic. Atunci se lustruiește piatra și se ridică acei stâlpi de piatră trainici, menhirele, monștrii prin care se amintea și se menea ceva, așa cum fac și troițele din Oltenia, legate și ele de cultul religios și funerar, fiind, poate, și semne de configurație și magie, dar, de fapt, și o imitare a naturii, prin ridicări monumentale, făcute în sensul ei. Pentru a înțelege pe Brâncuși, să ne gândim la armele și uneltele de piatră ale neoliticului, mai lustruite

decât cel mai neted metal, *la tăria respectată* (s.n.) și utilizată a cremenii, la monumentele menhire, ce *repetă* (s.n.) *geologia în funcție de un gând omenesc*" (s.n.). Iată dar ceea ce ne spune Brâncuși la primul nivel de hierofanie a mesajului pe care istoria pare a-l fi edificat cu acel „bloc istoric” din care se trage sculptura brâncușiană. El ne spune că în tot ceea ce facem noi, oamenii, în tot ceea ce clădim, străbate și taina geologiei. Și oare nu despre această unitate adâncă dintre organic și anorganic ne mărturisește „*Pasărea*” sa? Căci această *Pasăre*, ne spune A. Maniu, pare a proveni „dintr-un ulcior”, precum sunt acele vase preistorice, acele „forme minunate, împodobite geometric” pe care ni le-au scos la iveală Cucutenii Iașilor (*Ibidem*, p. 371).

Sculptura brâncușiană însă ni se arată organic legată, cum arătăm, nu doar de neolitic, ci și de „civilizația de piatră și lemn a dacilor” și prin aceasta de „lumea satului românesc”, „răbdătoare în creațiile ei ca și natura”.

Dar și cu Egiptul are „legături organice” sculptura brâncușiană. „Cu Egiptul, ne spune tot Comarnescu, el are în comun unele trăsături spirituale și altele tehnice”.

„Desigur, Brâncuși nu are trufia faraonilor și credința de a dura în fața morții. Din această pricină, arta lui nu are monumentalitatea aceea uriașă și oarecum sfidătoare față de om și apropiată de orizontul tainic. Pietrele, lemnele și metalele românului vor, însă, să dureze cât îi este dat lumii acesteia trecătoare, asociindu-și durata de durata elementelor celor mai rezistente din geologia milenară și industria modernă. *Dârzenia lui de țăran daco-roman* (s.n.) nu are orgoliul conducătorilor egipteni, dar are destul din credința lor în viața granitului și a materialelor rezistente. Religiozitatea lui Brâncuși nu mai are dogmatismul și complicațiile doctrinelor egiptene, știind că lumea aceasta este pieritoare. Dar sufletul lui caută depășirea vremelnicului prin materialele mai dăinuitoare decât omul, procedând asemeni naturii anorganice. El singur nu poate ridica piramide și nici ridica menhire, dar devoțiunea lui de cioplitor are desigur mult din religiozitatea

preistoricilor și a egiptenilor și adesea o pietate de sculptor și arhitect funerar" (*Ibidem*, p. 371).

P. Comarnescu precizează că atunci când se referă la arta egipteană punând-o în conexiune cu cea brâncușiană, nu are în vedere perioada anterioară *Sfinxului, ci epoca clasică*, epoca „sculpturii arhitectonice și geometrice” care depășea „arhitectonica naturii”, materializând geometria și întrupând în granit idealuri geometrice (*Ibidem*, p. 372), între cele două etape existând vreo 30 de secole. Însă aceasta nu înseamnă că la Brâncuși ori la arta egipteană s-ar găsi vreo opoziție între „frumosul natural” și „frumosul artistic”, ci, dimpotrivă, o tainică unitate. Chiar atunci când privim sculptura brâncușiană (ori cea egipteană) ca întrupând o idee, trebuie să ținem seamă că această idee a fost „găsită în măreția geometrică și în dăinuirea geologică a naturii”, (*Ibidem*, p. 372). Artă lui Brâncuși, ca și cea egipteană, caută „esențele reale ale cosmosului” și chiar dacă pare a fi o artă abstractă, când o raportăm, de pildă, la diviziunea socială a lumii de azi, ea este, totuși, „uneori mai materială decât fragilele așezări omenești” (*Ibidem*). Dar legătura organică dintre artă lui Brâncuși și cea egipteană reiese mai ales din unitatea tipologică a omului Brâncuși și a omului egiptean. Vom evidenția această unitate recurgând la o evocare făcută de P. Pandrea în legătură cu perioada pariziană a lui Brâncuși. Însă pentru a înțelege mai bine sensul acestei evocări să menționăm paralela făcută de Comarnescu între artiștii egipteni și Brâncuși: „Și dacă artiștii și artizanii egipteni, rămași anonimi, lucrau adesea sub bătaia biciului, fiind de două ori sclavi, ai lumii și ai artei, Brâncuși își impune, cu de la sine voie, o devoțiune de sclav, lucrând din răspuțeri la cioplirea pietrei sau a lemnului, la șlefuirea metalelor, la netezirea maniacă a formelor, concurând eroziunile încete, îndelungate ale naturii sau perfecția formelor organice originare. *Devoțiunea aceasta este mai mult decât aceea a artizanului medieval căci constituie aproape o răspundere metafizică* (s.n.) și cere o sforțare suverană, ca aceea a naturii” (p. 372).

Și acum iată evocarea lui Brâncuși comunicată lui Petre Pandrea: „Muzicantul Erik Satie făcea parte din grupul nostru. Într-un târziu i s-a comandat o operă. Grupul trebuia să ajungă și la Opera Mare... În sfârșit, Erik Satie, copilul favorit al grupului, primise o comandă bine plătită. O scrie cu ușurință. Pe când lucram la pasărea măiastră a venit la mine în atelier în vizită prietenească. Eram obosit, tulburat, decepționat. Erik Satie mă întreabă asupra cauzelor, l-am răspuns:

- Fiindcă trebuie să scot iar o umbră de pe gâtul pasării măiestre. Trebuie să iasă în relief o anumită linie. Într-un punct trec un miliard de linii și eu trebuie să aleg dintr-un miliard de linii pe una, o singură linie.

Erik Satie care scria opera la comandă a abandonat-o și a revenit la muza lui proprie. Alți șase muzicanți din generația lui au ajuns la Operă, dar nu e același lucru! Erik Satie rămâne inimitabil...” (P. Pandrea, *Portrete și controverse*, p. 163).

În această evocare brâncușiană înțelegem cele două trăsături pe care P. Comarnescu le regăsește la Brâncuși și la artistul egiptean: „răspundere metafizică” și „sforțare suverană, ca aceea a naturii”. Aceasta ne dezvăluie cu adevărat unitatea organică a omului pe care ni-l arată „blocul istoric” de zece mii de ani. Mesajul acestui om îl înțelesese Erik Satie în secolul XX și astfel a creat și el o muzică neconfundabilă. Însă mesajul brâncușian ni se poate comunica nouă, tuturor oamenilor, prin hierofania Păsării măiestre. Acest mesaj ne spune că omul întreg este unitatea dintre Omul-natură, Omul-Dumnezeu și Omul-om. Niciuna dintre aceste ipostaze ale omului, luată izolat, nu ne poate da omul întreg, ci numai câte o aventură istorică a omului, care, cu excesele ei, ne arată și câte una dintre căile de prăbușire a omului. Dar sculptura lui Brâncuși se află într-o legătură organică și cu „esoterismul inginerilor egipteni” și cu „idealul babilonian de a construi un turn infinit”. „Coloanele fără sfârșit ale lui Brâncuși sunt derivări ale geometrismului egiptean - care iubea romboidalul, ca și ovalul - și poate reducții perfecte ale

idealului babilonian de a construi un turn infinit. Templul lui Baal se ridică la două sute de metri, având dorința nu de a zgâria norii, ci de a se apropia de cupola înstelată a cerului. Cu ajutorul avioanelor, noi ne-am ridicat mai sus decât babilonienii, dar pentru a privi tot în jos (s.n.), schimbând rostul vremelniciei tot pentru vremelnicie. Un critic străin observa că proporțiile *Coloanei fără de sfârșit* (cea din 1916 - 1918) a lui Brâncuși contrazic principiile ingineresti privitoare la stabilitate (C. Gideon-Walker, *Modern Plastic Art*). Dacă e așa, nu avem în Brâncuși un spirit în care se răsfârâge instinctiv și cu o demiurgică inspirație dorința de infinit a babilonienilor și tainele esoterice ale inginerilor egipteni"? (p. 372 - 373).

Dar în arta lui Brâncuși alții au văzut o „concepție metafizică având ceva din sistemul unui monism modern inspirat de filosofi a lui Tao”, precum și atitudinea artiștilor din „primele timpuri ale erei creștine”.

Convorbirile lui Constantin Brâncuși cu P. Pandrea ne arată și adâncă participare a sculptorului la spiritualitatea indiană: „Ah, India! Mă simt în India ca la mine acasă (...). Ceea ce admir în India este vitalitatea enormă, vitalitatea copleșitoare obișnuită a Negrilor și a Asiaticilor. În afară de vitalitatea enormă, în India am găsit înțelepciunea mea păstrată sub ploile Occidentului și stupiditățile Parisului: la *paix et la jolie* (...). Cu ce prilej am fost în India? Un tânăr indian maharadzea studiază la Cambridge. Are sensibilitate plastică modernă. A cumpărat pasărea măiastră. Mi-a cerut să vin la el acasă, să fac și un templu al păsării măiestre, o adevărată zeitățe în ochii lui. Am fost anul ăsta să văd terenul, să reperez, să fac planurile (...) Din nefericire, am găsit școli de belle-arte și în India...” (P. Pandrea, op. câtv p. 164).

Brâncuși este așadar *om universal în formă românească*. El este expresia unui bloc istoric universal, un bloc istoric în care își află legătura organică civilizația lemnului, a pietrei și a metalului cu suprastructura culturală înălțată de om la sinteză în peste zece mii de ani. C. Brâncuși este *personalitatea în care își află unitatea*

omul istoric al Egiptului, omul creștin, omul-țăran, omul indian, omul african, într-o sinteză românească universală. Prin Constantin Brâncuși avem una dintre acele dovezi ale istoriei că omul poate fi întreg pe orice meridian al planetei, indiferent că aparține unei culturi de arie mare sau unei culturi de arie mică. *În omul românesc, Brâncuși și-a aflat sălașul spiritual universal de frumusețe, de adevăr și de bine, acestea două fiind comunicate de limbajul, universal și el, al artei.* Sociologic, Brâncuși nu poate fi înțeles decât prin sociologia „blocurilor istorice”. Altminteri există riscul unei trădări a mesajului artei brâncușiene. Sociologia blocurilor istorice ca tipuri de formațiuni mari ale istoriei se arată, așadar, aptă să pună în lumină legăturile organice ale artei lui Brâncuși cu una dintre civilizațiile istorice, care au imaginat primul model de om universal, cu mult înainte de acel „*uomo universale*” al Renașterii care, în felul acesta, ni se arată, totuși, doar ca o ipostaza istorică de om întreg și nicidecum ca soluție universală. Așa putem înțelege și de ce „pentru Brâncuși, nudul academic, și chiar acela al Renașterii și Barocului, nudurile create de genialul Michelangelo sunt biftecuri sau carne de măcelărie” (P. Comarnescu, *op. cit.*, p. 368).

Cu arta lui C. Brâncuși avem una dintre probele netăgăduite că spiritul și cultura românească sunt un receptacol miraculos al universalității omului.

5.3. SOCIOLOGIA ȘTIINȚEI - SFERĂ A SOCIOLOGIEI CULTURII

Știința ca fapt de civilizație și ca tip de cunoaștere

Una dintre direcțiile care aduc lămuriri noi asupra înțelesurilor atribuite științificului ca gen de cunoaștere și ca parte componentă a culturii este aceea a sociologiei cunoașterii. Ultimii 100 de ani reprezintă perioada în care știința „a luat conducerea” în raport cu celelalte ramuri ale

culturii, consacrand astfel biruința spiritului pozitiv în cultura modernă, impunerea sa ca tendință spirituală dominantă în cultura ultimelor trei sute de ani. În ierarhiile valorilor, societatea modernă așază pe primul loc știința (fapt observat, între alții, și de către filosoful român T. Vianu), ceea ce i-a permis lui M. Scheler să considere știința ca expresie a „ethosului societății occidentale” (structura de valori ale acțiunii sociale). Această biruință este, poate, faptul de civilizație cel mai important în istoria modernă, având statutul unui fapt macrostructural (alături de alte asemenea fapte macrostructurale). În această viziune, contribuțiile de sociologia cunoașterii vin să ne dea primele explicații cu privire la manifestarea acestui fapt și de aceea ele trebuie încadrate oricărei abordări de sociologie a științei ca ramură a sociologiei culturii.

Cei care au încercat să explice evoluția în mers precipitat a științei ca fapt cultural macrostructural în epoca modernă au fost, între primii, K. Marx și Fr. Engels, precum și sociologii europeni Max Scheler, Max Weber, E. Durkheim. D. Gusti și P. Andrei, E. Speranția etc.

Toți aceștia au adus o interpretare sociologică a esenței științei ca tip de cunoaștere și ca fapt cultural macrostructural.

Una dintre notele lor comune constă în preocuparea de a lămuri relația dintre „filosofia pozitivistă” și „cunoașterea științifică”. Cel la care filosofia pozitivistă apare clar ca bază a cunoașterii științifice este Max Scheler (cf. P. Hamilton, *Knowledge and social structure. An introduction*. Routledge and Kegan Paul, 1974, p. 75); acesta a văzut în știință ethosul caracteristic al societății occidentale.

Așa că, pentru Scheler știința este una dintre dimensiunile de bază ale societății și culturii moderne. Astfel s-ar înțelege în viziunea lui amploarea și universalitatea manifestării acestui fapt pe arena istoriei mondiale.

Din acest unghi de abordare a științei, sociologia cunoașterii și a științei (ca tip de cunoaștere particulară)

devine chiar un instrument politic întrucât „ar oferi baza oricăror politici culturale” și ar reprezenta o metodă de rezolvare a „conflictelor ideologice care predominau în Germania Weimarului imediat după primul război mondial. Ea îngăduie politicianilor implicați în aceste conflicte să-și vadă limitele propriilor lor concepții și puncte de vedere” (op. cit. p. 75).

O sociologie a cunoașterii ar reprezenta cadrul și metoda depășirii unei „concepții politice unilaterale” prin intermediul unei *Weltanschauung analysis* care ar arăta determinarea de clasă a acestei concepții (*Ibidem.* p. 75).

Așa cum remarcă același sociolog englez, Scheler a interpretat raționalismul științei ca „o consecință a atomizării sociale moderne a vechilor stări de „Volk” și „Gemeinschaft” (cu spiritualitatea lor) care au caracterizat societatea europeană precapitalistă” (*Ibidem.* p. 75). Punctul de vedere sociologic apare, astfel, ca mult mai potrivit pentru explicația apariției unui fapt istoric de o asemenea amploare cum este manifestarea științei ca fapt creator de destin istoric în societățile moderne.

Numai filosofia științei (ca ramură a culturii) nu ne-ar putea oferi întregul adevăr căci, așa cum deja reiese din sociologia lui Scheler, știința este totodată expresia unui ethos colectiv și a unei voințe colective orientate de spiritul raționalist.

În concepția lui M. Scheler, cunoașterea este determinată de „factori materiali” și de „factori ideali”. După sociologul german constituirea unei sociologii a cunoașterii (*Wissenssoziologie*) este necesară, întrucât această nouă disciplină ar putea servi „elitei conducătoare” pentru a „menține ordinea socială”. „Prin ceea ce el a numit *viziunea perspectivală*, Scheler a sperat că elita conducătoare va fi capabilă să selecteze adevărul din fiecare perspectivă socială. Elita va fi atunci capabilă să integreze toate aceste adevăruri într-un program social care ar câștiga astfel acordul tuturor cetățenilor. *Wissenssoziologie* ar putea astfel să devină o altă formă de ciment social. Ea va înzestra clasa conducătoare cu

capacitatea de a menține societatea unită și de a o dirija conform viziunii sale superioare” (cf. Jobin Stande, *Max Scheler, an intellectual Portrait*, New York, 1967, p. 200 - 201, apud Hamilton, p. 77).

În concepția lui Scheler, deci, apare clar rolul unei sociologii a științei ca instrument servind edificării programelor sociale inițiate de către o clasă diriguitoare în cadrul unei societăți date. Impunând distincția între „construcțiile artificiale” (*Bildung Weltanschauungen*) „produse de un proces intelectual conștient” și „acele concepții naturale” corespunzând unor „mentalități culturale de bază” ale societăților, Scheler caută rădăcina oricărui tip de cunoaștere în astfel de mentalități și astfel propune teza unei rădăcini sociale directe a tuturor tipurilor de cunoaștere, inclusiv a celei științifice. Întrucât aceste „viziuni asupra lumii” (*Weltanschauungen*) se schimbă foarte încet în timp, ele pot explica dinamica mai rapidă a altor forme de cunoaștere. Potrivit concepției lui Scheler, la baza acestor viziuni relative asupra lumii există o viziune a lumii neschimbată care reprezintă „esența cunoașterii și gândirii umane” și care poate fi cunoscută numai prin „metode fenomenologice” (*Ibidem*, p. 79).

Sociologia cunoașterii servește, ca atare, tocmai cercetării „valorii cognitive obiective a acestor *Weltanschauungen*”. Ea are două categorii de bază: „sufletul grupului” și „spiritul de grup”. „Sufletul grupului” este tocmai acel *Weltanschauungen* relativ natural la care ne-am referit și este „compus din cântece folclorice, limbă populară, obiceiuri, reguli și religii populare aparținând societății. Spiritul de grup - ceea ce Scheler numise „construcții artificiale” sau viziuni despre lume inculcate prin educație - cuprinde cultura relativ sistematizată și sofisticată, statul, legislația, limbajul, educația, filosofia, arta și știința” (*Ibidem*, p. 79).

Se vede, așadar, în concepția lui Scheler că știința face parte din categoria acelor „construcții artificiale” purtătoare a unei viziuni asupra lumii și edificată pe temelia a ceea ce am putea numi „cultură populară”,

încercând să transpunem termenul său de „*Weltanschauung natural*”. Pe de altă parte, însă, concepția sa este puternic marcată de un elitism nedisimulat, care marchează însăși viziunea sa asupra sociologiei cunoașterii. Sociologia cunoașterii cercetează în primul rând:

a) „fluxul cunoașterii de la vârful societății spre bază;
b) determină modul de distribuție a acestei cunoașteri în cadrul diverselor grupuri și straturi; studiază modalitățile în care această distribuție este organizată de către societate...” (cf. M. Scheler, *The Sociology of Knowledge... În J.E. Curtis and J.W. Petras (eds) The Sociology of Knowledge: A Reader*, London, 1970, p. 170).

În concepția lui Scheler există „o structură fixă a cunoașterii umane, care constituie o constantă a minții umane” (*Ibidem*, p. 80).

Caracterul sociologic al oricărei cunoașteri, al tuturor formelor de gândire, percepție, cogniție este indubitabil, conchide Scheler. „Formele actelor mentale prin care cunoașterea e dobândită sunt întotdeauna și în mod necesar sociologic condiționate, adică determinate de structura societății” (cf. *The Sociology of Knowledge... p. 173*). Așadar, iată-ne în fața unei idei deosebit de prețioase: la selecția obiectelor cunoașterii participă „perspectiva interesului dominant” dintr-o societate, iar structura societății „condiționează formele actelor mentale prin care se realizează cunoașterea”. Punctul de vedere sociologic este, deci, lăuntric oricărui proces de cunoaștere, inclusiv cunoașterii științifice. Întrucât în concepția lui Scheler orice cunoaștere sistematizată este purtătoarea unei „viziuni despre lume relativ artificială” sau „ducate” (cum am văzut mai sus), Scheler propune o tipologie a acestor viziuni despre lume ordonate după gradul lor de artificialitate:

- Cele mai puțin 1) mit și legendă;
- artificiale 2) limbă populară;
- 3) cunoaștere religioasă;
- 4) cunoaștere mistică;

5) cunoaștere metafizică-filosofică;

6) cunoașterea pozitivă a matematicilor, științelor naturale și *Geistwissenschaften*;

Cele mai 7) cunoașterea tehnologică (CLP. Hamilton, artificiale op. cit., p. 81).

Artificiale

Viziunile cele mai puțin artificiale sunt și cele mai puțin deschise la schimbare și invers. Scheler a dezvoltat și el, cum bine precizează Hamilton, o teorie evoluționistă, susținând că „pe măsură ce societățile devin mai complexe și își dezvoltă resursele lor materiale, ele dezvoltă sisteme de cunoaștere mai diferențiate” (p. 81).

Între „impulsurile” evoluției și procesul evoluției cognitive există *un paralelism relevant*. Astfel, teoria „impulsului creșterii culturale” arată că creșterea științei este corelată pozitiv preponderent cu impulsul pentru „profitul economic” (deci cu un impuls economic).

În modelul lui Scheler cele trei tipuri de impulsuri reprezintă trei tipuri de factori ai evoluției sociale.

1. În faza predominată de „relațiile de sânge” (sau de rudenie), cunoașterea e *limitată*.

2. În faza predominată de „factorii puterii politice” („voința de putere”), ca factori independenți ai evoluției, energiile sunt *dirijate spre „activități privind eficacitatea statului”*.

3. Abia în faza în care „economia este, cauzal, primul factor care determină evenimentele”, se *deschid „porțile spiritului” și se dezvoltă expansiv știința*.

Dar Max Scheler atrage atenția asupra codeterminării factorilor materiali și ideali în mișcarea cunoașterii: „actualizarea ideilor într-o societate este determinată de condițiile materiale predominante, selecția lor ca obiecte de cunoaștere este determinată de valorile și scopurile grupului dominant. Elitele preiau astfel elementele lumii ideilor și le diseminează în masa imitativă, achiziția de către mase a acestor idei fiind dependentă de doi factori: ethosul lor cultural general și

structura reziduală a impulsurilor lor” (p. 82). Ca atare, orice sociologie a cunoașterii trebuie să cuprindă referințe la aceste trei elemente: „viziunile asupra lumii, impulsurile și elementele sociale structurale”.

Astfel, *actul istoric* este, la Scheler, *procesul de unificare între spirit (lipsit de potență, fără bază energetică) și instinct (sau impuls) care este „puternic; dar lipsit de direcție”*. În felul acesta, istoria este actul prin care o „lume natural amorfă dobândește un tărâm ideal normativ” și acest proces reclamă în cel mai înalt grad contribuția sociologiei cunoașterii. Respingând ideea lui Scheler că există în gândirea umană o „instanță care permite transcenderea tuturor ideologiilor de clasă și perspectivelor de interese”, reținem totuși din sociologia acestuia ideea rolului claselor sociale, care funcționează ca factori – mecanisme de selecție ale obiectelor cunoașterii și ale atitudinilor. Scheler a mers până acolo încât a propus diferențieri între „tendențele evolutive și cognitive” ale „claselor inferioare” și „superioare”, încercând să arate de ce masele sunt radicale și elitele conducătoare conservatoare:

Tendențele clasei inferioare:

1. Conștiința timpului prospectiv;
2. Accent pe devenire;
3. Concepție mecanicistă asupra lumii;
4. Realism filosofic;
5. Materialism;
6. Inductivism;
7. Pragmatism;
8. Optimism cu privire la viitor;
9. Căutarea și cercetarea contradicțiilor;
10. Accent pe mediu.

Tendențele clasei superioare:

1. Conștiința timpului retrospectiv;
2. Accent pe ființă;
3. Concepția teologică a lumii;

4. Idealism filosofic;
5. Spiritualism;
6. Deductivism;
7. Intelectualism;
8. Pesimism cu privire la viitor;
9. Căutarea armoniilor;
10. Accent pe ereditate.

(cf. M. Scheler, *Die Wissenformen und die Gesellschaft*, Leipzig, 1926, Berne, 1960, vezi sistematizarea lui P. Hamilton în op. cit. p. 83 - 84). Scheler nu arată cum se dezvoltă aceste tendințe, el se limitează numai la a arăta că ele sunt „înclinații generale respectate și urmate inconștient”.

În ciuda clarificării teoretic-speculative a unor aspecte legate de natura socială a procesului și modurilor cognitive, Scheler este totuși un sociolog elitist, de clară orientare ideologică. Nu întâmplător el a fost considerat un „apologist și ideolog al culturii germane elitiste”. Sociologia sa are un caracter speculativ și prin aceea că nu izbutește să determine operațional conexiunile dintre cunoaștere și structurile sociale din pricina, cum arată Hamilton, „teoriei sale esențialiste a adevărului care este situat pe un tărâm al realității absolut și empiric inaccesibil și, ca atare, această teorie poate „funcționa numai în cadrul unei discuții strict filosofice” (p. 86).

Perspectiva deschisă de M. Scheler ne-a fost utilă pentru a consemna faptul că sociologia științei este strâns corelată cu sociologia cunoașterii. Sociologia cunoașterii este una dintre perspectivele de abordare ale sociologiei științei, astfel încât, într-un atare cadru, putem analiza știința ca formă specifică de cunoaștere care, prin actul selecției obiectivelor cercetării, prin ritmul dezvoltării, prin elementele metateoretice (valori, norme, idei-ghid, modele de rezolvare, factori stilistici, opțiuni metodologice), este legată de o anumită structură socială, de clase sociale specifice, de programele sociale ale politicilor dirijate de către clasele conducătoare într-o societate dată. Desigur că relația dintre dezvoltarea

științei și societate are întotdeauna un conținut social-istoric concret. În această relație nu trebuie să suprasolicităm „dependența” științei de mecanismele sociale, dar nici nu trebuie să ignorăm această dependență.

Știința și mișcarea istorică a societății europene (studiu de caz)

Producția conceptuală a științei este producția unei epoci determinate, are un caracter istorico-procesual. În această producție sunt angajate forțe și agenți istorici reali, a căror activitate este element al activității social-economice a întregii colectivități.

Ca urmare, e posibilă existența unor corelații (pozitive ori negative) între performanțele acestor activități și valoarea științifică globală, ori numai valoarea unor produse ale științei. Bunăoară, așa cum atestă Prigogine și I. Stengers, „Galilei și urmașii săi pun aceleași probleme ca și constructorii de mașini medievali, dar se detașează de știința acestora, prea fidelă complexității empirice, pentru a decreta cu ajutorul lui Dumnezeu simplitatea lumii și universalitatea idealizărilor care se supun procedurii experimentale”¹²⁹.

Această corelație nu este însă directă. În plus, pentru a se elibera de inerțiile „științei constructorilor de mașini medievali” și pentru a izbuti să-și clădească baza sa experimentală, noua știință a fost nevoită să destrame vechiul tablou al lumii, cel aristotelic, care înfățișa „o lume armonioasă, ordonată, ierarhică și rațională” și care era „prea autonomă”, „prea complexă și diferențiată calitativ pentru a fi exprimată prin modelarea matematică”. Noua știință avea nevoie de un tablou în care „natura să aibă idealitate matematică” (op. cit. p. 75), să fie susceptibilă de măsură și de calcul. Această relativă desprindere a evoluției științei moderne de practica meșteșugarilor

129 Prigogine și I. Stengers, *Noua alianță*, Editura Politică, București, 1984, p. 80.

medievali a fost posibilă însă, între altele, și printr-un fenomen de „rezonanță” (formă specifică a corelației sus-amintite) dintre sistemul științei și alte sisteme de valori ale societății, cum ar fi cel al miturilor.

Căci, așa cum arată aceiași doi istorici ai științei, edificarea metodei experimentale, pivot al științei moderne, a fost „dublată” de o convingere particulară, o convingere metafizică, ce intra într-o puternică „rezonanță” cu mitul. În concepția inițială a științei moderne, care se baza pe experiment, participau două imagini mitice: aceea a „lumii-ceasornic” și aceea a „lumii-mașină” (a „naturii autonome”).

Ceasornicul este un mecanism construit, supus unei raționalități exterioare lui, unui plan realizat orbește de mecanismele lui. „Lumea ceasornic” conține o metaforă care ne amintește de Dumnezeu.

Ceasornicul, creatorul rațional al unei naturi autonome. În același mod, un oarecare număr de metafore și evaluări ale științei clasice sugerează ideea că la începuturile ei s-a stabilit o rezonanță între discursul teologic și activitatea experimentală de edificare a teoriei și măsurii, o rezonanță care ar fi putut să contribuie la amplificarea și consolidarea pretenției după care oamenii de știință sunt pe cale de a descoperi secretul „mașinii universale” (cf. *Ibidem*, p. 73).

Fără a contesta acest fenomen de sinergism între diversele sisteme de valori în raport cu progresul unuia dintre ele, trebuie să remarcăm că Prigogine și Stengers scapă din vedere o idee fundamentală: „rezonanța” la care ei se referă între „discursul teologic” și cel al științei se explică tocmai prin caracterul încă nedezvoltat al noilor forțe productive, care, într-adevăr, mijloceau dezvoltarea științei însăși.

Postulatul fundamental al unei sociologii a științei este acela după care știința este în mod primar și determinant legată de sistemul forțelor de producție și de cel al relațiilor de producție (structurile sociale). Acestea influențează hotărâtor „istoria externă” a științei. Lucrul

este recunoscut de către cei doi autori, dar ideea rămâne încă departe de sensurile ei fundamentale. Este fără îndoială greu să negăm faptul că anumiți factori sociali și economici (îndeosebi dezvoltarea tehnicilor artisanale în mănăstiri, unde se păstrează, de asemenea, și vestigiile unei lumi dispărute, iar apoi în orașele dinamice și comerciale) au jucat un rol preponderent la începuturile științei experimentale, care, virtual, poate fi considerată cunoașterea artizanal-sistematizată” (cf. Pierre Thuiller, *Au commencement était la machine*, 1976, p. 47 - 57, apud Prigogine și Stengers, p. 72).

În viziunea științifică tocmai suprimarea constrângerilor spirituale religioase (chiar dacă inițial aceasta s-a petrecut în forme și procese tot religioase, așa cum a fost *Reforma*, ori chiar așa cum s-a întâmplat cu mișcarea științei moderne în perioada sa de întemeiere, când, precum apare în textele oamenilor de știință englezi, întâlnim „referințe religioase extrem de numeroase”, căci, „recursul la atari referințe le furniza mijlocul de a face ca oamenii să creadă și să accepte speculațiile lor”) a declanșat creativitatea generalizată care a pregătit epoca Renașterii. Întregul secol al XVII-lea, așa cum prezintă W. Sombart, este epoca „meseriașilor de proiecte”... „de prin anii 1680 arta și secretul fabricării proiectelor s-au afirmat pentru prima dată în lume” (cf. W. Sombart, *Le Bourgeois*, p. 54 - 55).

Needham stabilește și el importanța cu totul aparte a noilor structuri sociale care apar la sfârșitul evului mediu pentru dezvoltarea științei și a spiritului științific.

Producătorii de inovații, meșteșugarii și intelectualii sunt acum, în mare parte, liberi, au deplină independență în raport cu formele de dominație medievală, astfel încât se comportă ca liberi întreprinzători, ca „făuritori de proiecte” în căutarea unor protectori (Sombart), care să le rentabilizeze descoperirile, punându-le deci în exploatare (cf. I. Needham, *La science chinoise et L'Occident (...)*, Paris, 1977, cf. capitolul „Science et Société à l'est et l'ouest”). Abia corelația dintre structurile sociale proprii

Europei acelei vremi (în care se afirma deja o societate activă, preocupată de comerț etc.) și mișcarea științei este în măsură să explice dezvoltarea inovatoare a științei moderne în primele sale stadii. Același cadru social numai ne poate explica de ce busola, tiparul, praful de pușcă, descoperite cu multă vreme înainte în China, n-au avut aceleași consecințe revoluționare ca în Europa (cf. Needham, *op. cit.*).

Pentru a dezvălui trăsăturile științei ca fapt de civilizație, ne vom referi la unul dintre momentele istorice în care se pot zări aceste trăsături, momentul relansării științei europene. Folosirea studiului de caz este, în această situație, extrem de fructuoasă, întrucât permite îmbinarea elementului intuitiv (concret-istoric) cu cel teoretic în lămurirea didactică a unei chestiuni de sociologie a științei ca fapt de civilizație.

Momentul ales (secolele XVI-XVII) permite înțelegerea rolului istoric al științei și totodată îngăduie sesizarea contribuției științei la constituirea unui mecanism istoric de expansiune a civilizației europene, care, în acest caz, este *mercantilismul*. Prin acest studiu de caz istoric, studentul se va putea lămuri singur și pe deplin asupra modului în care știința se articulează cu restul culturii, cu sistemele economice și socio-politice, contribuind astfel în chip hotărâtor la mișcarea istorică a societăților omenеști.

Mișcarea științei ascultă indubitabil de mișcarea structurilor sociale. Numai înțelegerea acestei corelații, cum vom arăta mai jos, ne ajută să înțelegem evenimente dramatice, aparent inexplicabile, ca de pildă pierderea aceluia imens „depozit” al științei antichității care a fost Biblioteca din Alexandria, unde erau înlănțuite teoria heliocentrică a lui Aristarh cu calculul infinitezimal pregătit de studiile lui Eudox, ori studiile asupra secțiunilor conice ale lui Apollonios din Pergam (22 o î.e.n.) – elipsa, parabola – a cărui lucrare „a putut fi preluată fără nicio schimbare, de către Kepler și Newton, după aproape 2000 de ani, pentru a deduce proprietățile

orbitelor planetare", concepțiile lui Straton cu care Boyle, întemeietorul chimiei moderne, s-ar fi aflat într-un totu de acord „dacă ar fi ajuns să le cunoască vreodată” (*Ibidem*, p. 154). A trebuit să treacă 2000 de ani până când omenirea a ajuns să cunoască iarăși o nouă epocă de renaștere a științelor care să capete aceeași amploare (și apoi s-o depășească) pe care o avuseseră în epoca „științelor eleniste”. Ce se întâmplase? Răspunsul la această întrebare îl căpătăm de îndată ce examinăm declinul științelor antichității și nașterea noii științe care se desfășoară în decurs de 2000 de ani, în câmpul civilizației europene occidentale de data aceasta. Fazele sale sunt în mare măsură cele fixate de Bernal și ele au un semnificativ „paralelism” cu fazele înălțării noii civilizații istorice pe scena planetei: *civilizația capitalistă*.

Aceste faze sunt trei: „*Faza Renașterii* (1440 - 1540), *faza războaielor religioase* (1540 - 1650) și *faza Restaurării* (1650 - 1690). Trebuie să se țină seama că acestea nu reprezintă trei epoci net deosebite și opuse, ci trei faze ale unui proces unic de transformare a științei în condițiile trecerii de la economia feudală la cea capitalistă”. Examinarea profundă a semnificației acestor perioade ne lasă să străvedem că, de fapt, toate aceste faze își trag înțelesul unitar de la un proces unic: acela al trecerii de la civilizații universaliste, imperiale, bazate pe sisteme de culturi religioase, pe „adevăruri” speculative sau „revelate”, pe filosofii morale, la o civilizație a culturilor naționale, locale, a multiplelor suveranități, model lansat în occidentul european, care, după pacea de la Cateau-Cambrésis, depășește faza imperială, consemnând eșecul imperiului ca formulă de ținere laolaltă a popoarelor.

O nouă ordine istorică, așezată pe relațiile economice, se instalează între națiuni suverane. Epoca monarhilor luminați este și epoca regimurilor de protecție a științelor, astfel încât noul impuls colectiv apărut în istorie - instinctul întreprinderii și al câștigului nelimitat - va reprezenta infrastructura psihologică a omului

european și astfel va susține orice inițiativă îndreptată spre satisfacerea acestui „instinct”, deci inclusiv inițiativa științifică.

Fără a pretinde formularea unei legi de suprasistem, nu putem să nu remarcăm că cele două mari perioade de explozie a științelor, cea a științelor antichității și cea a expansiunii noii științe, în cadrul civilizației occidentale a Europei, sunt perioade de înălțare a culturilor și autonomiilor naționale. Să luăm drept ghid și criterii de clasificare a perioadelor istorice modelul eonului cultural al lui Blaga. Eonul cultural reprezintă în accepția sa o perioadă de „monumentală spiritualitate”, cum este, de pildă, întreaga epocă istorică în care predomină eclezia creștină. Vom constata că fiecare „perioadă conică” e urmată de o perioadă de relansare a științelor. Este ca și cum științele au un regim mental, care nu se împacă totuși cu universalismele abstracte ale „perioadelor conice”. În sensul acesta, în alternarea pe care o consemnează Blaga dintre „perioadele conice și perioadele culturilor locale” vom constata că regimul de maximă expansiune a științelor îl întâlnim în „perioadele de culturi locale”. Elenismul a fost, în concepția lui Blaga, o criză de trecere între o cultură locală și o eră de accentuată și monumentală spiritualitate (eonul creștin, aproximativ întâia mie de ani)¹³⁰. Dar elenismul desparte marea expansiune a științelor antichității eline – care au avut o culminare în perioada post-aristoteliană (deci începând cu elevii săi așa cum a fost, de pildă, Teofrast...) – de eonul ecleziei creștine. Odată cu instalarea noului eon, perioada ecleziei creștine, asistăm la renașterea filosofiei speculative și a scolasticii și la o prăbușire generală a științelor clasice. „Aristotel, el însuși, a fost mai degrabă (deși nu numai) un logician și un om de știință decât un filosof materialist” (cf. J.D. Bernal, op. cit *p.* 140). „Dar intervalul dintre Aristotel și epoca lui Bacon și Descartes este tocmai intervalul peste care se întinde perioada conică a ecleziei creștine. În tot acest

130 Lucian Blaga, *Triologia cunoașterii*, Opere, vol. 8., Editura Minerva, București, 1983, p. 300.

interval nu s-a mai întreprins nicio importantă ofensivă cuprinzătoare asupra problemelor naturii și societății” (cf. Op. cât *p. 148*). În epoca veche, „cea mai mare parte a realizărilor concrete ale matematicii, astronomiei, mecanicii și fiziologiei grecești provin din perioada de după Aristotel, aceea a științelor alexandrine sau eleniste” (*p. 148*). Științele reprezentau, cum zice Bernal, „singura excepție în declinul intelectual general” al epocii eleniste. Părerea lui Bernal în legătură cu această expansiune înclina spre teza corelației mișcării expansionare a științei cu dezvoltarea „orașelor meșteșugărești”. Expansiunea științelor este legată întotdeauna de convergența a trei factori: *economic* (dezvoltarea de noi practici, noi tehnologii, noi metodologii); *politic* (existența unui regim de protecția științelor) și *cultural* (inexistența unor universalisme abstracte – ideologii, religii etc. – care se opun, în esența lor, spiritului de mișcare liberă a ideilor științifice). La acestea s-ar putea adăuga un al patrulea factor: *existența unei ordini noi, așezată pe un regim al multiplelor suveranități naționale*, singurele care, într-adevăr, susțin un regim de pluralism experimental și metodologic, de liberă circulație a ideilor și tehnologiilor. Până aici am izbutit să subliniem buna corelație între perioadele culturilor locale și regimul expansionar al științelor. Și, într-adevăr, perioada dintre anul 335 î.e.n. (anul înființării *Likeion-ului*, de către Aristotel) și până în secolul al II-lea e.n. marchează marea expansiune a științei alexandrine. Teofrast întemeiază botanica, Straton (aproximativ 270 î.e.n.) ține cursuri la Alexandria și la Atena, Appollonios din Pergam (aproximativ 220 î.e.n.) va fi preluat de Kepler și Newton, după 2000 de ani, Euclid (aproximativ 300 î.e.n.) încheagă primul cunoașterea matematică într-un edificiu deductiv bazat pe axiome, Eudox (408 – 335 î.e.n.) fundamentează teoria proporțiilor, care, după ce va fi extinsă de Arhimede, va „deveni baza calculului infinitezimal” (*Ibidem, p. 129*). Cu Hiparh și Ptolemeu asistăm la biruința astronomiei eleniste; Hiparh alcătuiește primul catalog al statelor, Aristarh din Samos

(310 - 230 î.e.n.) formulează ipoteza heliocentrică; Eratostene măsoară dimensiunile Pământului (el era director al Muzeului din Alexandria, trăiește între 275 - 194 î.e.n.); Galenus, cu concepția sa despre corpul omenesc (130 - 200 e.n.) etc. Sunt numai câțiva dintre cei care au fost agenții acestei mari expansiuni a științelor alexandrine. Dacă cineva ar putea invoca pentru această perioadă ideea imperiilor macedonean și roman, ar trebui să întâmpine analizele lui Iorga privitoare la „ideea de libertate la „barbarii” din interior” (cum îi numea el pe macedonenii lui Alexandru). Nu vom stăruia aici asupra acestor chestiuni. Ceea ce vrem să precizăm însă este faptul că, după perioada tranziției de la mythos la logos (între anii '700 î.e.n. și până în anii '400 î.e.n.), odată cu punctul de vârf al „perioadei culturilor locale”, putem consemna și marea expansiune a științelor. Între această perioadă și noua perioadă, cea a instalării unui universalism supralocal - eclesia creștină -, asistăm și la declinul științelor, întreruperea științelor durează circa 1.000 de ani, adică tocmai perioada noului „eon”. Abia declanșarea crizei universalismului religios al acestei perioade permite relansarea științei într-un regim de nouă expansiune. „Pe fundalul creștin s-a clădit, după intrarea în istorie a romano-germanilor, dar și a slavilor, o nouă perioadă de culturi locale (aproximativ a doua mie de ani a erei noastre)” (L. Blaga, *op. cit.*).

De fapt acest al doilea mileniu este cel în care reșezarea națiunilor, a culturilor locale, într-un regim de suveranități multiple și de pluralism a îngăduit un nou regim expansionar al științei. Pe măsură ce culturile locale intră în regim de autonomie și de protecție (securitate internă), se produce și o renaștere a științelor. Primele orașe care se vor bucura de regimul unei autonomii și suveranități economice și politice vor fi cele italiene. Secolul al XV-lea italian este, de aceea, și primul secol al expansiunii științelor europene. Pe măsură ce vor intra în scenă Olanda, Anglia, Franța, Germania, Rusia, noi centre științifice vor apărea pe harta Europei. Putem spune că

procesul este în curs, dacă ținem seama de faptul că Sud-estul Europei a intrat în regim de autonomie națională abia în secolul al XIX-lea. Dar să urmărim procesul în desfășurarea lui istorică.

Prima fază expansionară a științei (1440 – 1540) este faza mediteraneană, faza cuprinzând mișcările Renașterii și Reformei. Inovația economică a „sistemului economic al producției de mărfuri pentru o piață cu plata în bani” (secolul al XII-lea) s-a realizat în aria cuprinzând Germania de Sud, Italia și Țările de Jos. În contextul acestui sistem, orașele italiene Veneția, Geneva, Florența și Milano iau conducerea noii lumi și astfel creează civilizația Renașterii.

În cercurile de artiști și „făuritori de proiecte tehnice” (*engineers*) din Italia secolului al XV-lea apare o nouă atitudine socială și profesională față de știință. Până atunci artiștii erau socotiți „simpli artizani”. În contextul dezvoltării mediteraneene, condițiile materiale ale artiștilor s-au îmbunătățit. Apare un tip nou de intelectual, distinct de cel care popula universitățile medievale după revoluția averoistă din secolul al XII-lea. Acest intelectual cumula *un multiplex de roluri* care se suprapuneau în aceeași persoană: arhitect, specialist în fortificații, expert balistic etc. Artistul dobândește o „formație universală” în acest al XV-lea secol, iar cei cu performanțe de excepție puteau intra în serviciul unui oraș sau al unui personaj mirean ori ecleziast, răspunzând la lucrările publice în artă, arhitectură și inginerie. Verroccio Mantegna, Leonardo da Vinci și Fra Giocondo erau astfel de „artiști tehnicieni” (J. D. Bernal, op. cit., p. 55).

Apar acum școli celebre ca cea a lui Filippo Brunelleschi – care includea pe Lucadello Rabia, pe Ghiberti, Donatello, dar și pe un învățat bogat precum Leon Battista Alberti, care „devine teoreticianul arhitecturii și consultantul întregului grup” (*Ibidem*). Cu aceasta asistăm la realizarea unei „legături organizate între artiști și oamenii de școală formați în universități” (*Ibidem*). „Artiștii puteau beneficia din partea acestor specialiști de formație (*scholars*), care știau literatura

clasică și puteau exprima sub formă de principii articulate ceea ce artiștii nu puteau face. În același timp, acești specialiști beneficiau de legăturile lor cu artiști a căror experiență practică îi ajuta să decodifice conținutul textelor vechi, care deveneau astfel semnificative.

Geometria și știința greacă deveneau mai inteligibile când erau studiate ca parte a designului, construcției sau balisticii, decât ca pure cărți de învățătură. Interesul pictorilor pentru anatomie și botanică a furnizat un puternic instrument pentru anumiți și naturaliști (*Ibidem*, p. 55 - 56). Iată-ne acum, în Italia, în fața uneia dintre experiențele exemplare de unitate între învățământul umanist și cel tehnic aplicativ, dintre știința *fundamentală* (a specialiștilor) și cea *aplicativă* (a artiștilor, în acest caz). Putem spune că tocmai capacitatea acestor comunități ale urbei italiene renascentiste de a fi găsit un nou model de practicare a cunoașterii reprezintă una din condițiile fundamentale ale mișcării științei. Fără această unitate, Italia ne-ar fi lăsat niște artiști de serie minoră și niște simpli comentatori ai antichităților descoperite. Creația s-a declanșat din această unitate. De altminteri, din clipa în care această unitate va fi ruptă, odată cu formalizarea vechilor cercuri (așa-numitele „academii”) și cu specializarea lor monofuncțională („academiile specializate” medicale, juridice, teologice, literare, științifice etc.), deja asistăm la declinul științei italiene și la mutarea „centrului” în Franța. Rostul vechilor academii italiene este preluat acum de „facultăți” precum acel *Collège des Lectures Royaux* (care va deveni *Collège de France*) din Paris (*Ibidem*, p. 61).

Din statisticile alcătuite de M. Maylender („*Storia delle Accademie d'Italia*”, Bologne, 1926 - 1940) reiese că între 1400 - 1424, din totalul fundațiilor de Academii de diferite tipuri, 100% erau multifuncționale; între 1425 - 1500 procentul acestor „academii multifuncționale” din totalul tipurilor de „academii” oscila între 66, 7% și 50%. După 1500, ponderea acestui tip de „academii” scade sub 35% în favoarea academiilor monofuncționale,

specializate. Dar perioada dintre 1500 - 1700 este aceea în care centrul dezvoltării științei (centrul evoluțional al științei) se deplasează spre țările nordice și spre Franța. Revenind la aceste formațiuni complexe ale culturii renașcentise italiene, se cade să amintim cititorului că un astfel de cerc era alcătuit din intelectuali de formație universală, așa cum era un L.B. Alberti. Să urmărim îndeaproape portretul trasat acestui renașcentist tipic de către I. Burkhardt.

Istoricul Renașterii italiene consemnează „valențele sale de gimnast” (Batista „sărea cu picioarele lipite peste umerii oamenilor”; în trei lucruri ținea el să uimească lumea: „În alergări, în călărie și în retorică”); „muzica o învățase fără maestru” și era un cunoscut compozitor, studiază dreptul civil și economic, la 24 de ani, istovit, „se apucă de studiul fizicii și matematicii, învățând, pe lângă ele, toate iscusințele lumii, întrebând pe artiști, pe savanți, pe artizanii și meșteșugarii de tot felul, până la cizmar, despre secretele și experiențele lor”¹³¹. Învăță pictura și modelajul, face busturi din memorie, inventează „misterioasa cutie optică, în care făcea să apară când stelele și luna răsărind peste munți de stânci, când vaste peisaje cu munți și golfuri (...) cu flote care se mișcau la lumina soarelui” etc. (*Ibidem*); desfășura o intensă activitate literară, scria tratate de arhitectură și pictură, nuvele, toasturi, elogii și elegii etc. Dar opera cea mai concludentă pentru starea lui de spirit este „*Trattato del governo de la famiglia*”, un program de scoatere a societății mediteraneene din starea de interregnum post-medieval. Această carte va face epocă polarizând interesul omului european în această perioadă de tranziție, căci dezvăluie noua zare de ordine și lumină, noua formă de unitate a omului european, sfâșiat de facultăți râvnitoare și de crize ideologice. Se cere precizat că, acum, în acest interval, asistăm nu numai la expansiunea științelor și artelor, dar, totodată, și la o amplă prefacere a sistemului

131 I. Burkhardt, *Cultura Renașterii în Italia*, vol. I, București, 1968, p. 171-172.

religios, dând expresie curentului european spre autonomie a culturilor naționale. Nu este lipsit de interes să consemnăm acest fenomen de sincronie a dezvoltării culturale, mai cu seamă pentru că în alte epoci asistăm la o dezvoltare inegală a diverselor sfere ale culturii, astfel încât legea generală sub care se așază evoluția culturilor este aceea a dinamicii parțial desincronizate a sferelor culturii. Vom reveni asupra acestei chestiuni în concluziile prezentului capitol. Suntem acum în situația de a consemna un aspect esențial, prin care știința Renașterii ni se arată din nou ca „fapt de civilizație” și ca fapt macrostructural. Pentru ca un fenomen să fie purtător de schimbare și creator de destin colectiv (deci fapt de civilizație și fapt macrostructural), trebuie să putem dovedi că el a avut o incidență decisivă asupra unei societăți date, influențându-i destinul istoric. Acest lucru l-a făcut știința Renașterii și de atunci încolo întâlnim mereu această caracteristică. Știința se manifestă, cu o putere progresivă, ca factor creator de destin colectiv, ca o forță de producție. Or, primul punct în care știința s-a comportat ca atare a fost invenția mașinii cu abur, care a scos brusc industria din stadiul ei manufacturier, lansând-o într-un ciclu de ascensiune mașinistă rapidă și fără oprire.

Știința este prezentă în schimbarea destinului lumii acum, la încheierea celui de-al XV-lea secol, când practic începe și „era mercantilismului”, care va îngădui englezilor și Țărilor de Jos să acumuleze în forme violente capitalul necesar lansării proiectului istoric al primei Revoluții industriale. Referindu-se la această chestiune, J.D. Bernal scrie: „La sfârșitul secolului însă, chiar în momentul culminant al Renașterii, vechiul mod de a face comerț s-a schimbat radical, și în această schimbare știința a jucat un rol hotărâtor” (cf. *op. cit.* p. 259). Descoperirea lumii noi, a Americii, acapararea de către Portugalia a comerțului maritim cu Asia (care a dat o lovitură decisivă „comerțului de tranzit tradițional al arabilor”), preluat și controlat până acum de turci, ceea ce a păstrat Europa într-o poziție subalternă față de Asia, în speță față de Imperiul Otoman,

dezvoltarea țărilor baltice (cuprinse acum în noua rețea comercială) etc. au reprezentat faptele de suprafață ale acestui secol de turnantă.

În realitate însă trei fapte au pregătit, din interior, mutația: a) *redescoperirea antichității*, care a pus în mână modernilor știința greacă (inclusiv geografia și astronomia ionienilor); b) *acumularea de capital* (deci factorul economic) și c) *știința Renașterii italiene*. Inflația prelungită, criza de lichidități („foame de lingouri”), nevoia presantă de cereale în orașele nordice și mediteraneene (provenită în parte din țările baltice) reprezintă tot atâtea aspecte ale crizei rezolvate prin reșezarea geografiei comerciale a lumii în urma descoperirilor portugheze și a călătoriilor lui Columb și Magellan.

Pentru ca acest covârșitor fapt istoric (reșezarea geografiei comerciale) să fie posibil, a fost nevoie implacabilă de rolul științei. Marile călătorii „au fost roadele primei aplicări conștiente a științei astronomice și geografice în slujba gloriei și profitului” (*Ibidem*, p. 274 - 275).

Orașele italiene (Veneția, Genova și chiar Florența) și cele germane (Nürnbergul, de exemplu) s-au aflat acum „în frunte în ceea ce privește latura teoretică a navigației” (*Ibidem*). Această situație teoretică a navigației însă n-ar fi fost posibilă fără momentul italian al redescoperirii antichității, după cum restructurarea antichității descoperite și asumate n-ar fi fost posibilă fără acea resurrecție a individualității, care i-a permis lui Marco Polo să iasă din mediul Italiei în credința secretă că Universul nu este o singură lume, ci o lume de lumi care-și așteaptă descoperitorii.

Fără geografia memoriilor de călătorie ale lui Marco Polo și ale altor călători, geografia antichității ar fi rămas o simplă lectură esoterică, limitată la un grup de inițiați.

Geografia călătoriilor lui Marco Polo n-ar fi putut să devină o geografie interioară a psihologiei urbane italiene fără o știință a geografiei și astronomiei bine dezvoltate. Și iată proba ființării unor puternice centre în care s-a

dezvoltat știința navigației. Întâlnim aici, iarăși, acel mecanism sociologic care a permis „decolarea” științei într-un ciclu expansionar: regimul de protecție ideologică, economică și culturală. Căci, cum arăta J.D. Bernal, teoria navigației nu s-a dezvoltat din simplă inițiativă a unor cercuri de specialiști, ci într-un climat de protecție și susținere ca cel de la curtea prințului Henric Navigatorul: „Teoria și practica s-au îmbinat la curtea prințului Henric Navigatorul (1415 - 1460), la Sagres unde experții mauri, evrei, germani și italieni discutau despre noile călătorii cu căpitani de vase experimentați în navigația pe Atlantic” (*Ibidem*).

Deci grupuri de experți se pot aduna cu practicienii navigației la curtea (cadrul politico-internațional) unui prinț și numai astfel se atinge posibilitatea „revizuirii adânci” a *Tabelelor Alfonsine* de către un Peurbach și elevul său Regimantanus (1436 - 1476), asistat mai târziu de Albrecht Dürer. După cum se cunoaște, Tabelele Alfonsine reprezintă tabele astronomice alcătuite din ordinul regelui Alfons înțeleptul (de unde și numele tabelelor), în secolul al XIII-lea. Aceste tabele au fost alcătuite pe baza lucrării lui Ptolemeu, „*Almogeste*”, tradusă din arabă și a observațiilor vechi arabe. În general, în astronomia de observație, singura în care se folosea observația, calculele și pronosticurile precise și deci singura care servea navigației, superioritatea islamică s-a menținut până în Renaștere, când cu „revizuirea adâncită a *Tabelelor Alfonsine*” europenii preiau conducerea în acest domeniu al astronomiei de observație (cf. J.D. Bernal, *op. cit.*, p. 224 - 225).

Cu acest eveniment asistăm, practic, la descoperirea de către europeni a unei a doua antichități, pe lângă cea elină (sistemul ptolemaic) și anume „antichitatea arabă”, care a fost „o linie evoluțională continuă”, mijlocind astfel europenilor accesul la propria lor antichitate (se știe că arabii au preluat multe din liniile culturii antice și le-au dus mai departe în cursul evului mediu european).

„Aceste tabele și metode au fost de o utilitate

imediată pentru navigatorii pe ocean, înarmați cu bastonul lui Iacob recomandat de Gerson" (*Ibidem*, p. 275).

Fără acest moment al științei în țesătura noului destin istoric, n-am fi avut un moment Vasco da Gama (1448), care, înconjurând Africa, a deschis noua cale comercială ce va răsturna „monopolul comerțului răsăritean deținut de turci” (*Ibidem*). După cum fără contribuțiile astronomului și geografului teoretician, care a fost florentinul Toscanelli (1397 – 1482), n-ar fi căpătat chip „celălalt proiect” și anume „navigația pe oceanul neumblat, pentru a ajunge în China prin cealaltă parte a globului pământesc” (*Ibidem*, p. 276).

După cum se știe, cel care a executat acest proiect al navigației „de-a curmezișul Atlanticului”, creând astfel noua plăcă a mercantilismului, „triumful atlantic” (I. Wallerstein), a fost Columb.

Dacă ținem seama de faptul că Europa a fost scoasă din criza sa endemică în era mercantilismului, și deci de faptul că „mercantilismul” a fost unul dintre primele instrumente ale expansiunii noii civilizații europene – capitalismul –, avem întreaga valoare și toată greutatea tezei susținute de noi cu privire la știință ca fapt de civilizație și deci ca fapt macroistoric, purtător de destin istoric uman.

Știința va fi una dintre pârgurile esențiale și în constituirea celui alt instrument de expansiune a civilizației europene – *mașinismul industrial* încât ea este prezentă ca fapt istoric în toate momentele critice ale omenirii. Acesta este primul înțeles pe care noi îl atribuim conceptului de „știință ca forță de producție” și astfel îndrăznim să credem că izbutim să desfrunzim prenoțiunile pozitivist-scolastice din înțelegerile limitate cu care se operează uneori în judecățile și interpretările asupra rolului și rostului social-istoric al științei. Știința nu trebuie înțeleasă ca un fapt îngust, ca o specializare practicistă unifuncțională, ci ca fapt de civilizație, în care se îmbină într-o țesătură, de fiecare dată variabilă, factori sociali, culturali, politici și economici. De aceea singura abordare,

care poate obține unele explicații și înțelegeri veridice și utile asupra științei în lumea modernă, este una care îmbină istoria cu sociologia și economia și cu politologia, ori de câte ori este cazul. Numim această perspectivă *sociologie istorică a științei*.

5.4. SOCIOLOGIA EDUCAȚIEI - SFERĂ A SOCIOLOGIEI CUL -turii

Educația, ca proces cultural. „Societatea școlarizată sau modelul școlar generalizat”.

Orice societate dezvoltă la membrii săi acele însușiri sau forțe interne prin care ei se pot manifesta ca forță de muncă. Aceste însușiri sau „forțe interioare” sunt modele de a acționa, de a simți și de a gândi, modele fixate în cultura societății respective. Sistemul înăuntrul căruia se poate desfășura acest întreg și complex proces formativ este învățământul, ca proces organizat al socializării și formării profesionale a omului.

Deci, educația, în forma ei instituționalistă, este tocmai sistemul prin care se realizează relația necesară dintre producție, cultură, populație (agenți umani).

Indivizii însă sunt formați, educați, nu oricum, ci în conformitate cu un tip de cultură, care este cultura clasei lor de origine sau de destinație (dacă, în cursul vieții, își schimbă clasa de origine). Acesta este sistemul prin care o clasă dată, dominantă, orientează procesul socializării indivizilor, reproducându-și astfel tipul de cultură care-i conservă avantajele de clasă. Schematizând, sistemul de învățământ ne apare ca sistem de mijlocire a relațiilor dintre structura socială, cultura și sistemul producției (vezi fig. 6).



Fig. 6. Sistemul de învățământ – mijlocire a relațiilor dintre structură socială, cultură, producție.

Desigur, în sens generic, locul sistemului de învățământ este deținut de multitudinea formelor istorice de educație în funcție de tipul istoric al societăților. Căci, așa cum arată S. de Coster, „generalizarea instrucției publice antrena concluzia că există o diferență fundamentală între educație și învățământ”. Educația este termenul generic prin care denumim toate tipurile istorice de acțiuni de socializare exercitate asupra indivizilor în decursul vieții lor. Socializarea reprezintă procesul de transmitere a culturii sociale de la o generație la alta. Acest proces se desfășoară în familie, în mediul diferitelor grupări umane (prietenii, covârșnici etc.), în mediul instituțiilor societății, în raporturi active cu operele și valorile culturii etc. Învățământul se referă numai la acea parte a educației care este instituționalizată riguros și se exercită doar asupra unei perioade din viața indivizilor (perioadă relativ variabilă de la o societate la alta, de la o epocă la alta).

La noi, limitele normalizate (tipice) de vârste în care se desfășoară învățământul (primar, gimnazial, liceal și universitar) este de la 6 la 23 - 24 ani. Într-un atare interval, învățământul este organizat după principii structural-sistemice atât la nivelul diverselor unități școlare și localități, cât și ca rețea zonală și republicană. Înțelegându-l ca sistem, toți cercetătorii operează cu conceptele de *structură orizontală* și *structură verticală* a învățământului.

Structura verticală desemnează nivelurile de organizare ierarhică a sistemului de învățământ după criteriul complexității și specializării informației transmise în procesele de instruire.

Structura orizontală este dată de diferite tipuri de școli post-gimnaziale accesibile celor care-și continuă cariera școlară într-o formă sau alta.

Principiul sistemicității impune realizarea unei relații de echilibru între structurile orizontale și cele verticale ale sistemului de învățământ.

Învățământul are atât o structură internă, dată de articularea structurii orizontale cu structura verticală, cât și o structură externă, dată de relațiile pe care sistemul de învățământ le întreține cu alte subsisteme sociale, între care, așa cum am văzut, esențiale sunt subsistemul culturii și cel al producției materiale.

Pentru a înțelege starea structurii externe a învățământului este necesar să introducem un alt concept, și anume pe cel de *funcție a sistemului de învățământ*. Așa cum am văzut în primul capitol, funcția este acea „consecință respectată” a unei activități care determină adaptarea sau ajustarea unui sistem dat. Prin urmare, sistemul de învățământ întreține relații reciproce cu alte subsisteme ale societății în termenii unor activități care exercită efecte asupra acestor subsisteme. Acestea sunt, de fapt, funcțiile învățământului.

Învățământul îndeplinește funcții generale, proprii oricărui proces educativ. Ca atare, învățământul continuă exercitarea unei funcții de formare a elevilor în raport cu o cultură socială dată. Astfel, el are, prin excelență, semnificația unei sfere a culturii, context în care poate fi înțeles ca „proces de inițiere” de către societate a membrilor săi în modelele de comportare acceptate de aceasta. Aceste tipuri de comportare sunt fixate în statusurile și rolurile sociale ale indivizilor. În felul acesta putem considera că învățământul contribuie la formarea a ceea ce R. Linton numea *personalitate de status* (trăsături de personalitate dezvoltate în conformitate cu statusul

social al indivizilor). La acest nivel există posibilitatea unor interferențe contradictorii între modelele culturale propuse de familie și modelele culturale propuse în cadrul sistemului de învățământ. În măsura în care sistemul de învățământ contribuie la generalizarea acelor modele comportamentale adecvate unor moduri noi de acțiune și de muncă, dezvoltate de apariția unui nou mod de producție, el îndeplinește și *o funcție inovatoare în societate*. Este cunoscut, de exemplu, că în sistemele sociale tradiționale, femeia era formată pentru a îndeplini preponderent un rol „expresiv” (Parsons), centrat asupra emoțiilor, asupra preocupărilor exclusive în domeniul vieții domestic-familiale, în domeniul creșterii copiilor etc. În aceleași sisteme sociale bărbatul era orientat spre modele comportamentale corespunzând unui „rol instrumental” (Parsons) în societate, rol centrat pe sarcini, pe producție. În societățile industriale, această dihotomie este anulată. Femeia poate achiziționa, deopotrivă, roluri instrumentale în deplină egalitate cu bărbatul. Această egalizare este îndeplinită de sistemele de învățământ moderne chiar în condițiile persistenței rezistenței sociale a unor categorii sociale față de un astfel de proces. Fără această funcție inovatoare a învățământului, procesul în discuție nu s-ar putea desfășura. Pe de altă parte, din chiar prezentarea unui astfel de proces reiese o altă funcție a învățământului și anume aceea *de a induce o puternică mobilitate a structurilor sociale ale societății*. Totodată, sistemul de învățământ poate oferi individului tipuri de experiențe „într-o gamă mai largă de roluri de adulți și într-un cadru mai puțin emoțional” decât o face alt sistem de educație (familia, de exemplu) ¹³². Prin aceasta, școala îndeplinește, așa cum arată același autor, o importantă funcție de *„deschidere a lumii pentru copil”*. Totodată, școala asigură trecerea de la copilărie la statutul de adult printr-un proces tipic pe care sociologul englez îl denumește *„controlul adolescentului”*. Școala îl inițiază pe copil în

132 P. W. Musgrave, *The Sociology of Education*, Methuen, London, 1967, p. 126-137.

modele de autoritate, de conformare la reguli, de colaborare, transmițându-i astfel acel tip de cultură ce poate fi considerată cultură social-pragmatică. Desigur, un sistem de învățământ transmite un sistem de valori admis de societate. Acesta este sistemul valorilor naționale, acele valori care asigură coerența și consensul întregii societăți.

Sistemul de învățământ contribuie la transmiterea lor în așa fel încât societatea își reproduce configurația axiologică proprie ei. În cadrul acestor valori, trei tipuri sau complexe de valori au o poziție centrală și anume:

- a) *valorile muncii;*
- b) *valorile egalității și echității;*
- c) *valorile schimbării și ale „edificării” unui nou tip de societate.*

Orice sistem comportă, așadar, complexe sau subsisteme și relații funcționale între ele, acestea fiind cel puțin de următoarele niveluri:

- a) nivelul relațiilor funcționale între elementele grupate în complexe relativ autonome;
- b) nivelul relațiilor funcționale între atari complexe socotite ca subsisteme ale unui sistem mai larg care le înglobează;
- c) nivelul relațiilor funcționale între complexe considerate separat și sistemul din care fac parte.

Învățământul se află în relații funcționale cu alte subsisteme ale sistemului social global. Ca subsistem, educația se află în relații funcționale cu sistemul social însuși. Iată deci că avem mai multe niveluri cu funcție analitică pentru subsistemul considerat. Unele niveluri funcționale vor fi numite microstructuri funcționale; ele exprimă un prim nivel decizional al școlii. Altele alcătuiesc macrostructuri funcționale și ele sunt un al doilea nivel decizional în care se implică societatea prin subsistemele sale specializate – supraordonatoare în raport cu sistemul de învățământ. Acestea sunt: Ministerul învățământului, inspectoratele școlare, sistemul organizațiilor de copii, tineret și culturale, organisme obștești și, la nivelul cel mai înalt, organele locale de stat și partide politice.

În general, activitatea școlară este o parte componentă a unui sistem de relații între societatea globală (care se exprimă prin nevoile de educație ale populației, *subsistemul educativ*), autoritatea statului ce elaborează o politică școlară dată și rezultatele educației.

Politica școlară este mecanismul prin intermediul căruia se acționează pentru a realiza un optim al relațiilor dintre sistemul educațional și sistemul social.

În sensul acesta, statul dă expresie unui sistem de decizii cu privire la ajustarea nevoilor sociale de educație cu rezultatele școlare ale sistemului educativ.

Pentru realizarea acestei ajustări, politica școlară comportă un sistem de decizii cu caracter normativ-instrumental privitoare la structura învățământului, la tehnicile școlare și la conținutul învățământului.

Politica școlară acționează spre instituirea unui echilibru între următoarele componente:

a) organizarea socio-economică a societății și structura învățământului;

b) grupurile școlare și nevoile sociale de educație (inclusiv cele economice);

c) conținutul învățământului și metodele și tehnicile pedagogice educative;

d) scopurile societății și funcțiile sistemului de învățământ.

O politică eficientă este aceea care acționează concomitent asupra tuturor acestor parametri realizând un echilibru dinamic, atât sub aspect cantitativ cât și sub aspect calitativ, între ei. Mijloacele prin care se realizează o politică școlară sunt: gestiunea, planificarea și reformele. Când prin intermediul gestiunii curente și al planificării nu mai poate fi menținut echilibrul între sistemul de învățământ și sistemul social, politica școlară recurge la reformele sistemului de învățământ. Dacă aceste reforme vizează integral sisteme ale educației societății, atunci ele capătă caracter de revoluție educațională, care antrenează dezvoltarea unui sistem de învățământ de un tip radical deosebit față de toate sistemele școlare anterioare.

Aplicarea în viață a acestui program de integrare presupune transformarea școlilor astfel încât să fie posibil un flux continuu între învățământ, cercetare și producție, *unirea organică a învățământului cu cercetarea și producția*. Crearea sistemului integrat are consecințe cu mult mai largi, vizând deopotrivă producția și cercetarea, nu numai învățământul. Numeroși cercetători au încercat să sintetizeze fluxurile existente între sistemul educațional, al producției și al cercetării. Pentru a pune în evidență efectele noii strategii de politică școlară, să schematizăm principalele fluxuri între cele trei compartimente:

Vom numera principalele fluxuri care leagă cele trei subsisteme:

1. sistemul de educație și învățământ formează propriul personal de educatori – cadre didactice;
2. formează detașamentul de cercetători științifici;
3. producția participă ea însăși la formarea cadrelor pentru învățământ, cercetare științifică și producție;
4. cercetătorii își completează pregătirea și capacitatea lor prin practica cercetării și a producției;
5. cercetarea generează un stoc progresiv de cunoaștere;
6. cunoașterea existentă (produsă de cercetare) este utilizată de educație și transmisă în cadrul proceselor educative;
7. sistemul de educație și învățământ formează forța de muncă calificată și de specialitate pentru producție;
8. forța de muncă este reintrodusă în procese educaționale pentru perfecționare și reciclare;
9. producția ridică probleme care pot fi rezolvate de cercetare;
10. cunoașterea stocată informațional și programatic este utilizată în producție și învățământ;
11. producția este ea însăși o sursă de formare a forței de muncă (calificare la locul de muncă).

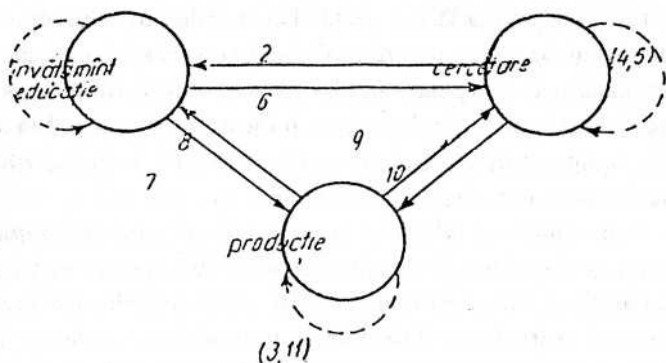


Fig. 7. Fluxurile din cadrul raportului învățămînt-cercetare-producție.

În primul rând, fluxurile puse în evidență au un caracter simultan, dar generează și efecte cumulative de la unul la altul. În condițiile neintegrării, efectele cumulative ale acestor fluxuri sunt extrem de întârziate și chiar întâmplătoare. Realizarea sistemului integral însă, prin legiferarea simultaneității, fluxurilor (a legăturii structurale) între cele trei componente: învățămînt, cercetare, producție (I-C-ți), intensifică procesele de încorporare a științei în producție și învățămînt.

Una dintre funcțiile educației este aceea de a realiza integrarea socială a membrilor societății. Educații învață, în cursul „carierii lor educaționale”, ce înseamnă a fi un bun român, în cazul sistemului educațional românesc, un bun american, în cazul sistemului educațional american, un bun francez, în cazul sistemului școlar francez etc. O atare socializare se realizează atât în forme „directe” (ore de istorie, de cunoștințe civice, sociale etc.), cât și „indirect”, prin „evaluările” care, indirect, au și efectul de a-i socializa în propria lor cultură.

În general, se poate vorbi de două modalități și deci de două concepții privitoare la calea de urmat pentru a atinge o bună integrare socială. Una dintre aceste concepții, și deci modalități, accentuează asupra rolului educației pentru realizarea unei reușite integrări. Cealaltă concepție supralicitează rolul controlului social pentru obținerea aceluiași rezultat. În general, putem aprecia că acele societăți care au un sistem educațional destul de bun

reuşesc să integreze social membrii societăţii încă în prima lor perioadă din viaţă. Dacă sistemul educaţional nu se dovedeşte destul de rafinat pentru realizarea cu succes a unei atari funcţii, atunci societatea se va vedea nevoită să accentueze rolul sistemului de control social, atât prin pârghiile sale informale (opinia publică, grupul social etc.), cât şi, mai ales, prin pârghiile sale formale (între care instituţiile juridice sunt cele mai implicate).

O a doua funcţie a educaţiei se referă la *selecţia talentului*. Şcoala identifică pe acei şcolarizaţi cu talente particulare necesare societăţii şi îi formează pentru a îndeplini mai târziu poziţiile sociale mai importante. „Ideal, oamenii potriviţi vor fi selectaţi pentru ocupaţii potrivite, indiferent cine sunt ei şi de unde vin” (cf. Donald Light jr., S. Keller, *Sociology*, p. 372). În realitate însă, între idealul „şanselor egale” pentru toţi de a ajunge în vârful ierarhiei competenţelor şi idealul selecţiei competenţelor există o tensiune şi uneori chiar o relativă opoziţie, astfel încât un bun sistem educaţional este acela care izbuteste să reducă la maximum această tensiune, fără a sacrifica vreunul din termenii relaţiei.

O altă funcţie esenţială a şcolii constă în *transmiterea valorilor culturale*. În România vorbim despre marii voievozi, despre Bălcescu, Tudor Vladimirescu, Horia, despre rolul istoric al acestora şi al altor personalităţi de frunte. Acest act este el însuşi un act de transmitere a valorilor culturale de care o societate are nevoie pentru a-şi păstra identitatea sa proprie. Orice contestare a acestor personalităţi, orice răstălmăcire a rolului şi rostului lor istoric stârneşte de aceea ample reacţii de rezistenţă şi de respingere din partea membrilor societăţii socializate prin transmiterea unor asemenea valori. Direct sau indirect, orice educat învaţă valorile, obiceiurile, tradiţiile propriei sale societăţi.

O altă importantă funcţie a educaţiei este aceea de a-i „echipa” pe indivizi cu acele capacităţi, abilităţi sociale profesionale necesare pentru *participarea acestora la viaţa societăţilor moderne*. „De la abilităţile de învăţare

elementare (a citi, a scrie, a socoti) până la abilitățile de gândire (a aplica abilități mintale la soluționarea de noi probleme) și până la furnizarea de cunoștințe și abilități generale și speciale necesare exercitării profesiei”, se desfășoară registrul de exercitare a acestei importante funcții educaționale. Este interesantă, în acest sens, o anchetă a Institutului Gallup cu privire la importanța acordată de indivizi acestei funcții. Dintre cei anchetați 87% au considerat că toți cei cuprinși în învățământul secundar trebuie să urmeze cursuri de matematici, 83% au socotit necesare programele școlare de predare a limbii materne, 61% au apreciat că școala nu-i pune pe elevi să „lucreze destul de intens”. În fine, peste trei sferturi dintre anchetați au apreciat că educații ar trebui să primească „o instrucție cu privire la abuzul de alcool” și la alte tipuri de abuzuri (*Ibidem*, p. 373).

O altă importantă funcție a școlii este de *a-i ajuta pe copii să iasă din lumea privată a familiei, cu regulile sale intime și personalizate și de a-i introduce succesual în lumea publică în care regulile impersonale și statutul social înlocuiesc relațiile personale din lumea copilăriei* (*Ibidem*, p. 373). Această funcție se realizează printr-un așa-numit „*curriculum ascuns*”. „*Curriculum ascuns reprezintă un set de reguli nescrise de comportare, care îl pregătesc pe copil pentru lumea externă*” (*Ibidem*). „Profesorul este primul șef al copilului. A învăța să accepte ordine de la un șef, a se confrunta cu evaluări contradictorii, a fi tolerant la frustrări, a fi unul dintre ceilalți sunt calități de care oamenii au nevoie, dacă doresc să reușească să funcționeze eficient la o linie de asamblare sau într-o corporație largă” (*Ibidem*, p. 375). Acest „*curriculum ascuns*” se realizează de-a lungul întregii perioade educaționale, de la grădiniță (când programul ordonat – timp pentru povestiri, timp de odihnă, timp de deșteptare etc. imprimă copilului „o rutină oficială”) și până la școala superioară. Toate regulile și modelele pe care le învață prin acest „*curriculum ascuns*” au rostul de a-l învăța să „se acomodeze la instituții ierarhice în care

puterea și privilegiile sunt distribuite impersonal” și, prin particularitățile ordinii ierarhice, inegal (*Ibidem*, p. 373). Toate aceste funcții ale educației se exercită în forme adeseori contradictorii, care se abat de la modelul funcțional pe care l-am prezentat în cadrul acestei părți a lucrării. Indiferent de forma în care ele se realizează, un lucru a devenit evident și anume *că exercițiul lor se desfășoară de-a lungul întregii vârste educaționale a individului.*

Am remarcat că educația este un proces cultural care, în societățile moderne, se desfășoară de-a lungul întregii vieți a individului. De aceea, perspectiva stadială asupra vieții individului ne va ajuta să înțelegem mai bine problemele specificului conținuturilor educaționale, în raport cu fiecare perioadă semnificativă din viața individului. După parcurgerea carierei școlare propriu-zise, individul va trece prin patru stadii semnificative. Fiecare dintre aceste stadii îl confruntă cu un fenomen de schimbare critică. Primul stadiu semnificativ este acela al intrării în vârstă de 20 de ani, al doilea stadiu, socotit și stadiul „deciziei asupra timpului”, este acela în care s-a atins vârsta de 30 de ani. Urmează perioada vârstelor de 40 și 50 de ani, când individul trece prin așa-numitele crize ale vârstei de mijloc. După această perioadă urmează stadiul în care individul începe să „învețe să îmbătrânească”. Întrucât fiecare dintre aceste stadii ridică probleme educaționale specifice, ne vom referi la fiecare dintre ele.

Școala este unul dintre sistemele strategice ale unei societăți moderne. Într-un raport asupra educației în S.U.A. din 1983, pe care deja l-am menționat, educația este definită ca un „armament național care asigură protecția statului” și orice acțiune în domeniul educației care antrenează efecte negative și o scădere a performanțelor școlare este socotită un „act de dezarmare unilaterală necugetată” (cf. *Ibidem*). Prin urmare, școala este principalul mecanism folosit pentru promovarea scopului și idealului național. Să ne amintim că reforma haretistă a

școlii românești este una dintre primele experiențe de utilizare la scară globală a „școlii publice” în vederea dezvoltării „sentimentului solidarității naționale”. Învățătorii pregătiți conform reformei școlare haretiste urmau să devină nu numai principalii agenți ai ridicării școlare a tineretului satelor românești, ei aveau și misiunea de dascăli ai neamului. Modelul acesta de profesor, care îmbina misiunea școlară cu cea menționată, era un model de ordin general pentru întregul corp de dascăli ai învățământului românesc. Cine-și aduce aminte azi de Nicolae Iorga, nu-l poate memora decât prin tripla sa calitate: de savant, de profesor și de dascăl al neamului. Primii vizați de aparatul de agresiune și teroare horthystă în Transilvania, în perioada de după *Diktat*, au fost învățătorii, tocmai pentru că erau dascălii de ideal național ai tinerei generații și ei contribuiseră în mod fundamental la edificarea culturală și sufletească a statului național român unitar, întregit. Niciuna dintre societăți, indiferent de forma în care realizează acest lucru, nu dispensează școala de funcția sa strategică principală: realizarea sentimentului solidarității naționale, al apartenenței la o patrie culturală și sufletească. Valorificând modelul haretist, D. Gusti, întemeietorul școlii sociologice de la București, a realizat una dintre cele mai originale experiențe de articulare a școlii superioare cu idealul național. Doctrina care a întemeiat experiențele gustiene în ceea ce privește realizarea idealului național al școlii este cunoscută din noua paradigmă științifică pe care el a denumit-o „știința și pedagogia națiunii”. Modelul de organizare și obiectivele echipelor studențești pe teren reprezintă una dintre cele mai originale și mai reușite strategii de înfăptuire a unui ideal național în cadrul și prin mijlocirea școlii. Socotim, de aceea, momentul gustian, al doilea stadiu al haretismului, dacă admitem să definim această mișcare de pedagogie națională după numele inițiatorului său, Spiru Haret. Grație experienței gustiene, haretismul, această concepție de mișcare școlară națională (pusă sub semnul idealului național), s-a

desfășurat organic pe lungimea unei jumătăți de veac, interval în care s-a maturizat noul edificiu național românesc, atât cultural, cât și politic și economic. Modelul gustian are de aceea valoare de model exemplar, una dintre soluțiile viabile pentru orice societate care dorește să întărească sentimentul solidarității naționale a membrilor săi.

Și, într-adevăr, Gusti a perfecționat paradigma haretistă în ceea ce privește modelul de organizare națională a școlii (prima experiență originală, tipic românească, de integrare a școlii cu viața națională). Dacă Spiru Haret a propus modelul educatorului care îmbină funcția școlară de educator cu cea de dascăl național, Dimitrie Gusti generalizează modelul, astfel încât, în viziunea lui, orice specialist trebuie să fie nu numai un bun specialist, ci și un militant cultural și un educator național, deci un agent de propovăduire a valorilor naționale și de afirmare a modelului personalității de vocație în aria sa de activitate, contribuind astfel la creșterea și dezvoltarea personalității naționale a poporului. Personalitatea națională a unei societăți este direct legată de numărul personalităților de vocație care se lasă, în același timp, dirijate de idealul afirmării în lume a propriei națiuni, acceptând pentru aceasta orice sacrificiu material. Orice bun cetățean trebuie deci să fie o personalitate națională în aria sa de activitate. Pentru ca școala să poată atinge și realiza un asemenea tip de personalitate, este necesar ca ea să adopte un model de organizare corespunzător. Dacă Haret a realizat acest model pentru cursul primar și cel secundar al școlii românești naționale, putem aprecia că Gusti este cel care a dezvoltat, după același model național, reformele sale, în domeniul școlii superioare și al activității culturale.

Concepția lui Dimitrie Gusti despre socializarea școlii încă din perioada sa ieșeană, D. Gusti se arată preocupat de reorganizarea „seminariilor de la Universitatea din Iași”, scop în care publică în 1913 prima

lucrare de elaborație reformatoare intitulată: *„Întemeierea bibliotecii și seminariilor de pe lângă Universitatea din Iași. Un sistem de propuneri cu numeroase documente și planuri anexe”*. În aceeași perioadă scoate volumul: *„Studii sociologice și etice. Din lucrările seminarului de sociologie și etică al Facultății de Filosofie și Litere din Iași”*. Problemele organizării superioare sunt puse în corelație cu ideea reformei sociale, astfel că în aceeași perioadă își va elabora *„Doctrina Asociației pentru studiul și reforma socială”*. Asociația însăși va fi creată în 1918 și din ea se va forma *Institutul Social Român*. Încă în 1910, meditănd asupra relației dintre școală și problemele sociale, Gusti se întreba: *„Să îndrăznim oare a spera că prin activitatea unor viitoare seminarii și asociații să se schimbe fundamental în țara noastră modul îngrozitor de superficial cum se tratează astăzi științele sociale și sociologice în general, precum și problemele sociale românești în special”*? Preocupările lui D. Gusti cu privire la soarta învățământului românesc în ansamblul său (nu numai a celui superior) încep, cum arată H.H. Stahl, încă din 1925, când el ține o conferință asupra *„școlilor țărănești”* din Danemarca. *„În 1925, menționează H.H. Stahl, am mers... cu profesorul Gusti și Vlădescu Răcoasa la Brăila, unde primul a ținut o conferință despre Grundtwig și Școlile țărănești, schițând programul unei viitoare activități...”* (citată, după O. Bădina, *Studiul introductiv la D. Gusti, Opere vol. I*. Editura Academiei R.S.R., București, 1968, p. 95). În 1928 Gusti va relua chestiunea în prelegerea *„Politica culturii și statul cultural”* ținută la Institutul Social Român: *„Oare în România nu s-ar putea crea școli superioare țărănești, după modelul lui Grundtwig (...), transformându-l într-o școală specific românească, adaptată nevoilor specifice ale satului și țăranului român, menită a satisface trebuințele naționale și de stat ce sunt caracteristice numai societății românești de la țară?”* (citată de O. Bădina, în op. cit. p. 96). *Idealul școlar* al lui D. Gusti viza deci o *„societate școlarizată”* sau, cum spunem azi, un model școlar generalizat în toată societatea, în care să fie

cuprinși toți membrii societății. Este vorba, așadar, nu numai despre o democrație școlară națională, dar, în același timp, despre un sistem de organizare școlară a circulației competențelor („organizarea competenței”) în sistemul social național, așa cum, prin anii '60, încerca să realizeze S.U.A., în cazul școlilor secundare. Se argumentează că „educația științifică reprezintă însuși nucleul abilității națiunii americane de a se apăra ea însăși și cerea, în acest sens, o testare la scară națională a elevilor școlilor secundare; dezvoltarea motivațiilor pentru urmarea carierelor școlare în domeniul științei, facilități sporite de aplicații și o formație mai bună în domeniul formării profesorilor de matematică și științe” (cf. A.G. Johnson, op. cit. p. 520). Acest model de organizare a învățământului științific era socotit un model strategic al apărării naționale. Să ne amintim, cu acest prilej, că D. Gusti concepea, pentru întreaga societate românească de la țară, un asemenea model strategic de formare și selecție a „personalităților sociale sătești”. Aceste „personalități sociale sătești”, pe care încă și astăzi le poți distinge în satele prin care au activat echipele lui D. Gusti, urmau să fie formate cu ajutorul „școlilor superioare țărănești”. „Viața socială, preciza Gusti, are nevoie nu numai de funcționari ai statului, ci și de funcționari ai ei social-sătești” (cf. „Un an de activitate la Ministerul Instrucției, Cultelor și Artelor”, 1932 - 1933, 1934, op. cit. p. 512). Numai o democrație școlară generalizată îngăduie formarea cetățenilor, a gospodarilor și totodată permite selecția „elitelor și șefilor locali”. Idealul productivist al societății cerea ca școala să se bazeze pe o „dezvoltare regională”, astfel ca „fiul de țăran să rămână la ogor ca bun gospodar” (Ibidem, p. 510). Cât privește învățământul secundar și superior, D. Gusti este printre cei dintâi care preconizează introducerea unui sistem de testare la scară națională asigurat de „examenul selectiv de personalitate” (acest examen s-ar desfășura pe întregul „curriculum școlar” al elevului până la școala superioară). „Universitatea nu va avea decât de câștigat de pe urma

acestei eliminări a inapților, devenind astfel o instituție împodobită de talente" (Ibidem, p. 509).

Să ne oprim acum, pe scurt, numai asupra școlii țărănești și asupra echipelor studențești. „Școala țărănească, preciza Gusti, nu va fi creată după modelul școlii didactice, în ea nu se vor da examene și nici diplome, ci se vor aduce fiii de gospodari, nici prea tineri, nici prea în vârstă, să trăiască trei luni într-o atmosferă de familie, sub conducerea unei personalități, care să-i învețe ce este igiena, sănătatea, cultura, cooperația și producția, gospodăria; să-i învețe apoi să citească, să cânte, să danseze jocuri românești, să trăiască într-o atmosferă de religiozitate, să-i ducă în excursii la gospodării-model ori instituții economice și culturale, într-un cuvânt, să le formeze personalitatea țărănească, să-i obișnuiască cu deprinderi noi și apoi să-i trimită înapoi în sat pentru a pune în practică tot ce au văzut și au învățat" (Ibidem, p. 505 - 506, citat și de O. Bădina, în *op. cit.* p. 96).

În 1945 - 1946, „drept urmare a inițiativelor lui Gusti, funcționau 17 școli țărănești pentru bărbați cu 401 cursanți și 26 pentru femei cu 579 cursante" (cf. I. Berea, „Un deceniu de existență a școlilor țărănești în România", apud, O. Bădina, *op. cit.* p. 96).

Trunchiul acestor școli era asigurat de o „comunitate de muncă exemplară" organizată pe baza unui program care preconiza formarea unor deprinderi în domeniile:

- a) „cultura sănătății" (educarea sanitară și fizică);
- b) „cultura muncii" (cunoștințe și deprinderi de agricultură, pomicultură, plante, pomi, ameliorarea unor soiuri, repararea sculelor și uneltelor etc.);
- c) „cultura minții, a sufletului și a conștiinței naționale" (educație morală, patriotică, intelectuală etc.);
- d) „cultura artistică" (teatrul sătesc, muzeul sătesc etc.). (cf. și O. Bădina, în *op. cit.*, p. 97).

În același sistem de formare a personalității naționale și de selecție a competențelor funcționau și echipele studențești la sate. Acestea urmau să se ocupe nu numai de cercetarea „realității sociale" ci și de „cultura sănătății"

și „a muncii”, „sufletească” etc., în ariile de cercetare-acțiune.

Deosebit de semnificativă este în acest sens compoziția echipelor (pe lângă cei 5 - 7 studenți, erau atașați un agronom, un medic, un veterinar, o maestră de gospodărie etc.).

Să reținem numai în treacăt câteva dintre informațiile referitoare la activitățile întreprinse de aceste echipe la sate. Bunăoară, în volumul *„Echipe studențești la sate. Program de lucru și rezultate. Întâiul an, 1934”* se consemnează pentru Goicea Mare: „Bolile întâlnite în cursul acestor consultații medicale erau următoarele: 1333 boli interne, 311 chirurgie generală, 63 otorinolaringologie, 64 neurologice, 169 dermosifilografie, 54 oftalmologie, 12 psihiatrie, 21 urinare-venerice, 79 ginecologice. În ceea ce privește bolile sociale, echipa a tratat 290 cazuri de paludism, 37 de sifilis, 32 de tuberculoză, 3 de pelagră și 2 de blenoragie”.

În raportul echipelor din Sadova-Bucovina se menționa: „Rare sunt satele în care sifilisul să fi făcut o mai adâncă pustiire ca în această regiune...” Cât îl privește pe doctorandul în medicină veterinară, se precizează că acesta „a cutreierat munții și stânele mergând uneori în afund de munte până la 60 km, sfătuind, cercetând și lecuind vite bolnave. 126 de vaci cu lapte au primit îngrijire și tămăduirea științei sale, bucuros de mulțumirea ciobanilor care nu mai pomeniseră ca un domnișor de oraș să urce în creierul munților, la stâne, cu doftorii și sfaturi de leac” (cf. D. Gusti, *Echipe studențești la sate, op. cit. p. 110 - 111*).

Ca o încununare a concepției sale despre un model școlar generalizat pentru formarea personalității sociale și pentru selecția competențelor în cadrul societății naționale, D. Gusti va organiza *Serviciul social obligatoriu la sate*. Semnificația acestui serviciu social reiese din art. 5 al *„Legii pentru înființarea serviciului social”* - care prevede ca absolvenții universităților, ai școlilor superioare sau speciale să îndeplinească serviciu social obligatoriu la

sate. „Certificatul de îndeplinire a serviciului social este obligatoriu la numirea într-o funcție publică, precum și la acordarea liberei practici”, prevedea articolul. „Principiul serviciului social, înțeles ca o chemare la muncă a tuturor categoriilor sociale, țărani, muncitori și cărturari, în cadrul unui program unit, total și totalitar, al națiunii, este o formulă de unificare a tuturor celor care voiesc sincer și fără alt gând întărirea socială și națională a țării. A te abate de la această chemare înseamnă că prețuiești, mai presus de idealurile nației, idealurile de partid”¹³³.

Întreaga concepție și practică în domeniul educației a lui D. Gusti este orientată după principiul că „un învățământ nu poate să fie decât social și național” (cf. *Opere*, vol. III, p. 200). D. Gusti nu ignora nici școala pentru adulți la orașe. Dacă școala superioară țărănească ar fi urmat să formeze o „cultură țărănească”, în schimb, la orașe trebuie întemeiată o organizație specifică a culturii poporului, pe care Gusti o concepe prin comparație cu *Volksheim*-ul vienez (casa poporului).

Școala țărănească și *Volksheim*-ul reprezentau cele două forme de organizare a culturii poporului pe care Gusti le cercetase atent înainte de a proceda la reformele sale. Școala îndeplinește o serie de funcții, de la cele vizând socializarea tineretului până la cele privind înaintarea idealului național și atingerea scopurilor politice. Funcțiile educației includ integrarea socială și națională, selecția talentelor și a competențelor, transmiterea culturală, formarea abilităților sociale și profesionale și socializarea. Să ne referim, pe scurt, la fiecare dintre acestea.

Educația și învățământul în lumea contemporană

Educația este unul dintre procesele esențiale în

133 O. Neamtu, *Cuvinte pe înțelesul unei legiuri noi; Serviciul social*, în „*Căminul cultural*”, an IV, nr. 9, p. 397, citat și de O. Bădina, în *op. cit.* p. 100-101.

cadrul „metabolismului” organismului social. Dacă ar fi să împingem mai departe metafora organicistă, am putea spune că educația este sistemul circulator al unei societăți, ea înprospătează „oxigenul” (care în cazul societăților este însăși cultura) tuturor organelor societății. Acolo unde acest sistem circulator, într-una sau în alta dintre expresiile sale funcționale, nu-și întinde „arterele”, mai devreme ori mai târziu se produce o gravă „amputare” socială. Organul neoxigenat moare, provocând disfuncții regionale întregului organism social. V. Pareto, de exemplu, consideră că o elită care nu-și „primenește” compoziția se asfixiază și moare, provocând un amenințător blocaj întregii societăți”. Actul de „primenire” este, în esența lui, cultural și mecanismul care-l face posibil este însăși educația. În raportul asupra educației, din 1983, în S.U.A., se avertizează asupra riscurilor pe care disfuncțiile educației le pot atrage asupra națiunii. „Națiunea noastră se află într-un risc. Proeminența noastră în comerț, industrie, știință și tehnologie, altă dată neafectată, este pe cale de a fi depășită de către competitori din toată lumea... Dacă o putere străină inamică ar fi încercat să impună Americii aceste performante educative mediocre ca cele de astăzi, am fi putut să considerăm aceasta ca pe un act de război” (cf. *„Raport of National Comission on Excellence în Education”, 1983*). Educația este, prin urmare, un element strategic al securității istorice a unei națiuni, și, atunci când „performanțele” scad, dintr-o pricină ori din alta, este afectată însăși posibilitatea avansării istorice a națiunii respective.

În societățile în care se fac cercetări asupra stării educaționale a generațiilor se vorbește despre un grav „analfabetism funcțional”. Acesta constă în fenomenul prăbușirii nivelurilor de performanță școlară de la o generație la alta. Se măsoară prin ponderea pe care o au, în cadrul unei generații date, acei care au cunoscut o scădere a nivelului de performanță (măsurat prin coeficienții de inteligență: Q.I.) sub cel atins de generațiile

anterioare. Pentru S.U.A., de exemplu, același raport apreciază la 23 milioane numărul adulților marcați de analfabetism funcțional (functional illiterate). Școlile elementare, gimnaziale, liceale și superioare îndeplinesc, așadar, importante funcții de socializare, fără de care viitorul unei națiuni ar fi de neînchipuit, așa cum fără un sistem circulator viața unui organism este imposibilă. Așa se și explică de ce reformele în domeniul învățământului sunt și cel mai dificil de introdus și totodată cel mai riscant, întrucât pot aduce (dacă nu sunt organice) grave prejudicii sistemului circulator al întregii societăți. Că educația este cu adevărat „sistemul circulator” al organismului social, reiese din însăși definiția sa. Educația este procesul de „transmitere organizată” a culturii, a cunoștințelor, abilităților și valorilor dintr-o cultură de la o generație la alta” (D. Light jr., Suzanne Keller, *Sociology*, New York, 1983, p. 369).

Avantajul sistemului de educație în istoria societăților constă în faptul că acesta permite organizarea sistematică, în forme instituționalizate, după legi și reguli proprii, a procesului de transmitere a culturii de la o generație la alta. Cu toate acestea, niciun sistem de educație nu este complet liber de influențe sociale extraeducaționale, precum veniturile părinților, originea socială a elevilor, dispunerea școlilor în ecologia socială a unei colectivități etc. Pe de altă parte, procesele educaționale generează ele însele, în mod secundar, fenomene sociale, precum cele care țin de ierarhia sociometrică a elevilor, de fenomenul autorității și al ierarhiei în relația educator-educat, al ierarhiei elevilor în funcție de nivelurile de performanță etc. Fenomene ca acele pe care le cercetează sociologia americană a educației, precum „curriculum-ul ascuns”, „gruparea pe rute școlare potențiale”, „predicția creatoare” a performanței școlare etc. sunt, în esența lor, tot fenomene sociale, încât esența procesului educațional ca tip de proces cultural nu poate fi înțeleasă fără contribuția sociologică. Pe de altă parte, buna cunoaștere a funcțiilor unui sistem de educație este de neînchipuit

fără contribuțiile sociologiei. Educația se află astăzi, în lume, într-un amplu și contradictoriu proces de schimbare. „Observatorii pesimiști văd în acest proces unul al declinului și al dezordinii școlii, observatorii optimiști văd, dimpotrivă, în acest proces, doar unul corespunzător unei perioade de adaptare și reînnoire. Orice viziune s-ar lua în seamă, un lucru este evident, că schimbarea pare inevitabilă” (*Ibidem*, p. 388). Astfel diagnosticați doi sociologi americani situația sistemului lor educațional. Concluziile acestora par a avea o valabilitate mai largă. Factorii care determină această schimbare sunt multipli. Între aceștia se pot menționa: a) „explozia demografică”, în aproape toate regiunile planetei, după al doilea război mondial; b) schimbarea condiției sociale a femeii; c) schimbările tehnologice declanșate de cea de-a doua revoluție industrială, care a provocat o adevărată mutație în structura și volumul abilităților cerute noilor generații în curs de intrare în viața activă. Referindu-se la un asemenea aspect, raportul citat (*„A Nation at Risk”*) menționa următoarele: „Lumea este într-adevăr un sat global. Trăim printre competitori determinați, bine educați și înalt motivați. Concurăm cu ei pentru piețe și standarde internaționale, nu numai în ceea ce privește produsele, ci și ideile (...). Cunoașterea, învățarea, informația și inteligența profesională sunt noile materii ale comerțului internațional și acestea se difuzează astăzi în lume atât de viguros precum s-au difuzat ieri medicamentele miraculoase, fertilizatorii sintetici, blue jeans-ii... Învățământul este investiția indispensabilă cerută pentru a avea succes într-o „epocă informațională”, ca aceea în care tocmai intrăm”. În fața acestei „ere informaționale” putem consemna o mare inegalitate a societăților, în raport cu școala. În S.U.A., de exemplu, mai mult de 98% dintre tinerii între 5 - 17 ani sunt cuprinși în școli, pe când în Africa, Asia de Sud etc. mai mult de jumătate sunt analfabeți. În Etiopia, Arabia Saudită, Afghanistan și alte țări, peste 80% dintre copiii de vârstă școlară sunt neșcolarizați. În România, școlarizarea tuturor copiilor de

vârstă școlară este o realitate cu care ne mândrim. Mari inegalități apar în ceea ce privește costurile educației. Bunăoară, în S.U.A., costurile educației în 1983, distribuite pe fiecare locuitor, ating suma de 900 de dolari. Ca să realizăm semnificația economică a acestui indice al educației, să ne amintim că în unele țări veniturile pe cap de locuitor abia ating 400 dolari, deci nici jumătate din cât reprezintă doar costurile educației în S.U.A. Într-un grafic alcătuit de Allan G. Johnson, după care am prezentat și celelalte date comparative, se poate ușor remarca strânsa corelație între rata școlarizării în școlile secundare și venitul pe cap de locuitor. Din grafic se poate constata că:

a) majoritatea țărilor se grupează în categoria celor cu un venit pe cap de locuitor scăzut și cu o rată scăzută a școlarizării în școlile secundare;

b) aceste țări conțin aproape trei sferturi din populația lumii, pe când „țările industrializate în ceea ce privește școlarizarea dețin mai puțin de 17% din populația planetei” (cf. *Human arrangements*, New York, 1986, p. 516). Chiar și în categoria „țărilor industrializate” apar decalaje. Astfel, în S.U.A. și în Japonia peste 72% din cei care au între 15 – 19 ani sunt cuprinși în cicluri secundare cu frecventarea completă (fulltime), pe când în Franța și Germania procentul acestora este de numai 51%, iar în Marea Britanie de 44%. În România, procentul acestora atinge peste 50%. Așadar, modelul industrial al educației care, cum am văzut, este extrem de costisitor, este peste posibilitățile economice ale majorității populației lumii pentru o lungă vreme de aici încolo.

6.

DINAMICA CULTURII

6.1. NIVELURILE ANALIZEI SOCIODINAMICE A CULTURII

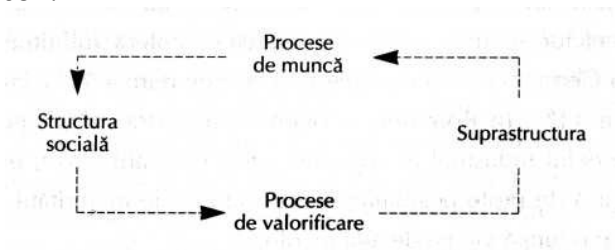
Geneza, dinamica și istoricitatea culturii, transformările care au loc în domeniul culturii și în

relațiile dintre ramurile culturii și celelalte componente ale vieții sociale, mecanismele intime care condiționează funcționarea culturii ca proces sunt obiective importante ale cercetării sociologice a culturii.

La acestea se adaugă fundamentarea unor programe de dirijare științifică a proceselor de dezvoltare a culturii, de sporire a rolului ei social.

Specificul abordării sociologice a dinamicii culturale constă în considerarea unitară a procesului de creație și de circulație a bunurilor culturale. Legile acestui proces sunt legi ale structurii sociale și ale acțiunii sociale. Acestea nu pot fi derivate doar prin cercetarea societăților actuale, ci implică un plan de abordare special, și anume cel al „mișcării” istorice a culturilor, context în care conceptul de *orânduire social-economică* este fundamental.

Pe fondul acestei mișcări istorice, sociodinamismul culturii se referă la mecanismele sociologice de acțiune și realizare a legilor sociale în contextul unui sistem cultural dat, al unei societăți anumite. Considerarea conceptului de orânduire social-economică reclamă înțelegerea sociodinamicii culturale ca dimensiune a sistemelor socio-culturale ale căror componente de bază sunt structura socială și suprastructura. Într-o formă schematizată putem concepe un prim nivel analitic (de bază) al sistemului conceptelor sociologice utilizate în cercetarea sociologică a dinamicii culturii, nivel care poate fi exprimat în felul următor:



Acesta este însă un nivel analitic comun sociologiei culturii și filosofiei culturii.

Al doilea nivel analitic al cercetării sociodinamicii culturale este propriu sociologiei culturii și implică

distincții între diversele forme și niveluri ale dinamicii culturale. Acest nivel conceptual analitic poate fi prezentat ca în figura 8.

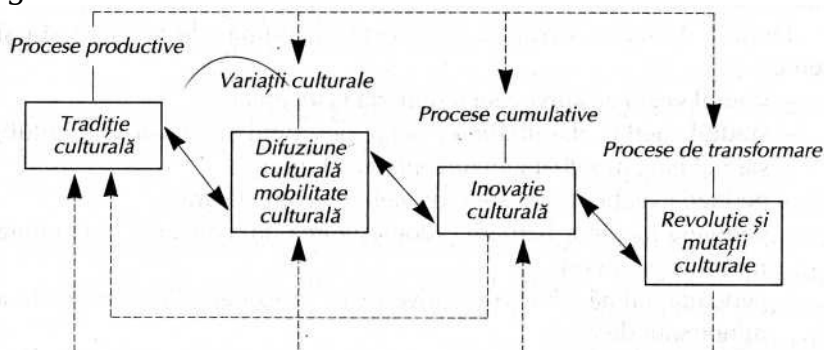


Fig. 8 Variantă a cercetării sociodinamicii culturii.

Multe dintre teoriile sociologiei reduc procesele sociodinamicii culturale la unul sau altul dintre aceste procese menționate în schemă, respectiv la una sau alta dintre formele schimbării. Astfel de teorii sunt cele evoluționiste (reduc schimbarea culturilor la procesele evolutiv-cumulative), difuzioniste, funcționaliste, mutaționiste etc.

Vom analiza în cele ce urmează câteva dintre aceste orientări în explicarea sociologică a sociodinamicii culturii.

6.2. DINAMISMUL CULTURAL ÎN CONCEPȚIA EVOLUȚIONISTĂ

Orientarea evoluționistă atinge un punct de vârf odată cu apariția lucrării lui Lewis H. Morgan, „*Ancient Society*”, în 1877. Dintre adepții evoluționismului mai pot fi menționați Bastien, Bachhofen, Maine, Mc. Lennau, E. Tylor, care-și scriu lucrările între 1859 - 1865.

Din cadrul aceleiași orientări mai fac parte Balfour, Radcliffe-Brown, Westermarck, Landtmenn etc.

Trăsăturile evoluționismului, sintetizate de Herskovits, sunt următoarele:

- Consideră istoria ca o „serie unilineară de instituții și de credințe ale căror similitudini denotă principiul

unității psihice a omului”;

- Dezvoltă conceptul de supraviețuire a cutumelor de la un stadiu inferior la un stadiu superior de evoluție;

- Folosește metoda comparativă în cercetarea stadiilor de evoluție a popoarelor¹³⁴.

După I. Morgan, evoluția comportă un număr de șapte stadii și anume:

- Stadiul vechi al sălbăticiei (copilăria rasei umane);

- Stadiul mediu al sălbăticiei (apar pescuitul și folosirea focului);

- Stadiul final al sălbăticiei (inventarea arcului);

- Perioada veche a barbariei (primele invenții ale artei);

- Perioada medie a barbariei (domesticirea animalelor și agricultura prin irigație, în est);

- Perioada ultimă a barbariei (inventarea procedeului de prelucrare a minereului de fier);

- Stadiul civilizației (descoperirea alfabetului fonetic, folosirea scrisului).

La criticile aduse evoluționismului, unii reprezentanți ai săi au încercat o transformare a modelului teoretic. În sensul acesta se propune distincția între conceptul de „evoluție a culturii” și cel de „istorie a culturii popoarelor”. Într-un atare sens, în raport cu istoria popoarelor nu este obligatoriu să apară toate stadiile. Evoluționiștii, într-o asemenea interpretare, nu se referă la istoria concretă, ci la mecanismele dinamicii culturii, conform cărora un proces cultural are anumite faze de dezvoltare¹³⁵. Critica evoluționismului s-a dezvoltat din mai multe direcții: a) s-a criticat ignorarea „factorilor psihodinamici” în cercetarea dinamismului cultural; b) difuzioniștii au criticat ignorarea factorilor de împrumut cultural; c) funcționaliștii au criticat ignorarea relației dintre elementele culturii și nevoile umane, ca factor de explicare a dinamismului cultural etc.

134 H. J. Herskovits, *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Payot, Paris, 1967.

135 Ibidem, p. 159

Unul dintre reprezentanții relevanți ai evoluționismului este A. Comte, pe care P. Andrei îl încadrează în concepția „intelectualismului sociologic” asupra dinamicii culturale. Evoluția societății este determinată de evoluția ideilor. Solidaritatea socială la Comte se bazează pe „armonia ideilor”, pe „consensul ideilor”. Factorul care dă o direcție evoluției sociale (identificată la Comte cu programul social) este cel intelectual. Evoluția societăților este aceeași cu evoluția spiritualității și se desfășoară după „legea celor trei stări” ale evoluției: a) starea *teologică* sau *religioasă* a societății; b) starea *metafizică a evoluției* și c) starea *pozitivă* sau *științifică (pozitivistă)*.

Aceste stări stau la baza evoluției intelectului, iar evoluția acestuia este factorul primordial în evoluția societăților.

Starea teologică este forma de realizare a „sistemului de opinii comune” în primul stadiu de evoluție a societăților. Principiul acestei stări constă în „a explica natura intimă a fenomenelor și a modului lor esențial de reproducere, asimilându-le actelor produse de voințele umane”¹³⁶.

„Acest prim regim mental a trebuit să înceapă printr-o stare de fetișism, caracterizată prin tendința de a concepe toate corpurile exterioare ca animate de o viață analogică celei a omului, cu simple diferențe de intensitate”¹³⁷. „Tehnologia fetișistă se explică și prin imperiul pronunțat al pasiunilor asupra rațiunii”¹³⁸. „Toate corpurile observabile fiind personificate și dotate cu pasiuni puternice, după energia fenomenelor lor, lumea exterioară se prezintă privitorului într-o armonie care n-a mai putut fi regăsită apoi în același grad, și care produce în individ un sentiment de plenitudine”. În felul acesta, „fetișismul” apare ca „mijloc de civilizație”. Fetișismul nu

136 A. Comte, *La philosophie positive*, Flammarion, Paris, voi. 111, p. 164

137 *Ibidem*, p. 193

138 *Ibidem*, p. 198

presupune o „autoritate sacerdotală”, căci sediul divinităților este în fiecare obiect particular. Din clipa în care zeii invizibili încep să fie localizați, individualizați, apare politeismul, care presupune deja o diferențiere socială bazată pe apariția „autorității sacerdotale”. A doua stare teologică este deci *politeismul*, iar a treia este *monoteismul*. Analize similare propune Comte pentru starea metafizică și cea științifică. Astfel, starea metafizică durează din secolul al XIII-lea până la revoluția franceză. Această stare dezvoltă o atitudine critică. Zeii sunt înlocuiți cu entități metafizice raționale. Expresia acestei atitudini critice este reforma care prin luteranism „atinge disciplina clericală”, iar prin calvinism „atinge însăși dogma”. Reorganizarea spirituală se face însă în faza *pozitivistă*, când rațiunea conduce spre cunoașterea pozitivă a relațiilor dintre oameni. Societatea trece de la tipul *militar* la tipul *industrial*¹³⁹.

Dincolo de meritele incontestabile ale evoluționiștilor, în abordarea dinamicii sociale a culturilor trebuie să relevăm câteva dintre limitele acestei concepții.

În primul rând, cu toate corecțiile ulterioare aduse de adepții acestei concepții, *conceptul lor de evoluție este echivoc*. Astfel, pentru unii (inclusiv Morgan), evoluția este identică cu procesul istoric al devenirii culturilor, pentru alții evoluția nu este decât un mecanism al dinamicii sociale a culturilor (ideea fazelor proceselor culturale), iar pentru alții (A. Comte) evoluția este tot una cu progresul umanității de la starea teologică la cea pozitivă, deci este o lege teologică a umanității. Pe de altă parte, conceptul este vag și nu are relevanță analitică nici în raport cu marea diversitate a culturilor în timp și spațiu, și nici în raport cu celelalte mecanisme ale dinamicii sociale a culturilor. Una dintre probleme este și cea referitoare la durată istorică (și deci la clasificarea stadiilor) a unei etape (ciclu sau stadiu).

Durata istorică a unei culturi sociale (ca sistem al

139 P. Andrei, *Sociologie generală*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1936, p. 198

formelor relațiilor sociale) este legată de *durata forțelor productive nou create într-o societate dată*. Acesta este un criteriu unitar atât pentru a explica apariția unei noi forme culturale, cât și supraviețuirea unei forme vechi. Dar cu aceasta intrăm deja în problema rolului difuziunii culturale, care este pentru sociologie echivalentă cu „transferul relațiilor sociale” dintr-o arie în alta. Tipurile culturale ale acestui transfer, precum și o serie de elemente explicative ale mecanismului de transfer, au fost examinate de teoria difuzionismului cultural.

Teoria difuzionistă a dinamicii culturale. După cum se știe, difuzionismul a apărut ca o reacție la paradigma evoluționistă. Pentru difuzioniști problema centrală a analizei culturilor este aceea a deosebirilor și asemănarilor dintre arii culturale diverse. Cauza acestor deosebiri sau asemănări s-ar putea explica, după aceștia, prin mecanismul difuziunii culturale.

Teoria difuzionistă cuprinde „școala heliolitică sau panegipteană” (Elliot Smith, W.J. Perry); „școala istorico-culturală germană” și „școala americană” (F. Boas, A. Kroeber, E. Sapir etc.).

Școala heliolitică socotește drept centru al civilizației umane civilizația egipteană, care este un complex alcătuit din elemente tipice, precum mumificarea, marile monumente monolitice, piramidele, valoarea atribuită aurului și perlelor etc. Acest complex cultural se subordonează unui simbol central – soarele – exprimând „ascendența solară a faraonului”¹⁴⁰. După această școală, mecanismul fundamental al dinamicii culturale este împrumutul cultural de la o arie la alta. Kroeber vorbește despre „împrumutul stimul” care se referă la faptul că un obiect difuzat stimulează inventarea tehnicilor de producere a acestui obiect, în aria în care a fost împrumutat¹⁴¹.

Școala americană, după Herskovits, a orientat teoria dinamicii culturale spre *o teorie a aculturației*, pe care

140 H. Herskovits, *op. cit.* p. 199.

141 *Ibidem*, p. 197.

autorul american o dezvoltă. Astfel, este extinsă teoria „efectelor dinamice” ale contactelor culturale în sensul „difuziunii-stimul” din teoria lui Kroeber.

În sensul acesta, „ariile de difuziune culturală” trebuie determinate nu numai după prezența elementelor culturale similare, ci și după „relațiile acestor elemente similare” și după „determinarea istorică a contactului cultural”¹⁴². Prin aceste aspecte, antropologia culturală americană deschide o nouă cale spre explicarea sociologică a contactelor culturale: teoria aculturației cu o puternică relevanță analitică, ca teorie parțială de tipologizare a contactelor culturale și de explicare a schimbărilor culturale induse de aceste contacte. Se trece de la ideea unui împrumut pasiv la ideea unui împrumut activ, în care rolul fundamental în transformarea elementului cultural împrumutat revine structurii sociale și culturii sociale locale, tradițiilor, forțelor sociale ale societății care efectuează împrumutul etc. Deci, *teoria difuziunii culturale pune accent pe contactele între culturi, pe reperarea elementelor asemănătoare în arii geografice, pe trasarea de hărți culturale*. Ca atare, ea dezvoltă o serie de concepte ca acele de „element cultural”, „arie culturală”, „complexe culturale”, „nucleu cultural”, „modele culturale” și, într-o fază analitică mai înaintată, ideea de „matrice” sau „configurație culturală”. Această idee stă chiar la baza unei orientări în antropologia culturală americană, orientarea *configuraționalistă a culturii* (sau *tematistă*) reprezentată de M. Mead și R. Benedict (lucrarea are chiar titlul relevant „*Patterns of Culture*” – care s-ar putea traduce prin „*Configurații ale culturii*” sau „*Matrice ale culturii*”). Aducem în sprijinul acestei traduceri și ideile lui Lazarsfeld, după care Benedict este adept al unei metode calitative de analiză a culturii, constând în folosirea unor idei-matrice în tematizarea culturilor).

Elementul cultural este conceput drept *cea mai mică unitate identificabilă într-o cultură dată* și servește pentru

142 *Ibidem*, p. 209.

analiza structurii culturii din punctul de vedere al difuziunii culturale.

„Forma luată de un element cultural la un moment dat este determinată de contextul său, mai curând decât o calitate a sa inerentă”¹⁴³. În sensul antropologic, corelația dintre aceste elemente culturale și deprinderile utilizării lor este puternică.

Astfel, un „grup de elemente culturale” cu un raport strâns între ele într-o cultură dată indicând „maniera de a trăi a unui popor” este un complex cultural, al doilea aspect al structurii antropologice a unei culturi¹⁴⁴. Din această definiție putem ușor desprinde temeiul ontologic al definiției antropologice a culturii, ca și limitele unui asemenea concept. Aria culturală este definită în aceeași perspectivă (antropologică) ca fiind „regiunea în care se găsesc culturi asemănătoare”¹⁴⁵. În raport cu aria culturală astfel definită, se poate ușor deduce conceptul de centru cultural ca fiind acea subarie în care elementele culturii cercetate au cea mai mare intensitate. Abia în definirea conceptului de model cultural se creează premisele unei întâlniri epistemologice cu perspectiva sociologică a culturii. Astfel, modelele culturale sunt concepute ca fiind „forme luate de elementele unei civilizații, când modelele de conduită care apar într-o societate converg și creează un mod de a trăi coerent, continuu și distinct”¹⁴⁶.

Este deosebit de clar că acest sistem conceptual stă în continuare la baza cercetării antropologice și etnologice a culturii. În raport cu această direcție, teoria aculturației se orientează spre o cercetare de tip sociologic a culturilor, în sensul că raportează elementele culturale nu doar la complexe din care fac parte, ci și la grupurile sociale care vin în contact și care împrumută aceste elemente culturale, transformându-le. Din punctul acesta de vedere, teoria aculturației poate fi încorporată într-o teorie

143 H. Herskovits, *op. cit.*, p. 90.

144 *Ibidem*, p. 98.

145 *Ibidem*, p. 103.

146 H. Herskovits, *op. cit.* p.122-123.

sociologică a dinamismului cultural, a mecanismelor dinamicii sociale a culturilor, căci contactele între culturi sunt cercetate ca tipuri de contacte sociale, de relații între grupuri sociale având culturi diferite.

Termenul de *aculturație* indică un tip de schimbare culturală și, de aceea, nu poate fi identificat cu cel de *schimbare culturală*. De asemenea, nu se identifică nici cu cel de *asimilare culturală*, și, după cum am văzut, nici cu cel de *difuziune culturală*. Cea mai clară delimitare a conceptului o propune H. Herskovits, după care „difuziunea este transmiterea culturală produsă, în timp ce aculturația este studiul transmiterii în curs” și se referă, ca atare, la „contactele epocii contemporane” nu ale epocilor istorice. Ea permite, astfel, determinarea „condițiilor anterioare contactului cultural” al grupurilor în contact, precum și a condițiilor actuale. În același timp, permite „cunoașterea personalităților care au jucat un rol în acceptarea sau respingerea diverselor elemente”¹⁴⁷. În plus, aculturația nu trebuie interpretată etnocentrist, adică de pe poziția uneia din culturile aflate în contact. Este cunoscut astfel că una dintre tezele teoriilor românești cu privire la geneza civilizației moderne capitaliste, în condițiile noastre, pornește de la teza etnocentristă a superiorității culturii occidentale (pe o asemenea poziție se plasează C.D. Gherea și E. Lovinescu, la noi). În direcția unei accentuări a demersului sociologic în analiza culturii în contact se dezvoltă conceptul de „*transculturație*” și apoi cele de „*deculturație*” și „*neoculturație*”.

Cercetătorul cubanez Ortiz le definește astfel: „Eu cred că termenul transculturație exprimă mai bine diferitele faze ale procesului de tranziție de la o cultură la alta, pentru că acest proces nu constă simplu în a dobândi o altă cultură, ceea ce implică termenul englez de aculturație, ci cuprinde în chip necesar și pierderea sau extirparea culturii precedente, ceea ce s-ar putea denumi *deculturație* (s.n.). El antrenează, în plus, ideea creației subsecvente a fenomenelor culturale noi, ceea ce s-ar numi

147 *Ibidem*, p. 219.

o neoculturație”¹⁴⁸.

6.2. TEORII ROMÂNEȘTI ASUPRA DINAMISMULUI CULTURAL

Prestigioși gânditori români ca: G. Ibrăileanu, D. Gherea, E. Lovinescu și alții au analizat rolul contactelor dintre cultura românească și cultura occidentală în geneza civilizației moderne românești.

Printre cei dintâi care au cercetat problema contactelor culturii românești cu cea franceză a fost Pompiliu Eliade, în lucrarea sa despre *Influența franceză asupra spiritului public în România*, apărută la Paris în 1898. Problema contactelor a reprezentat o preocupare centrală a gândirii sociale românești de-a lungul întregii perioade moderne, în special după revoluția lui Tudor Vladimirescu. Gh. Asachi scria în „*Gazeta Moldovei*”, în 1852: „Înrâurirea secolului au deșteptat un spirit amorțit, cu sentimentul naționalității s-au dezvoltat la noi și elementele literaturii”. În același sens, conchidea și Ibrăileanu că „patruzecioptismul” a fost primul mare moment de elaborare a unei teorii sociologice a influențelor, a contactelor culturale, *urmat, după o perioadă de tranziție; de momentul junimist*.

În cadrul *Junimii*, Maiorescu a fost cel dintâi mare sociolog român care a pus bazele unei teorii sociologice a influențelor culturale, prin *critica „formelor fără fond”*.

Acceptând ideea lui Lovinescu după care „nefiind numai expresia unor manifestări critice întâmplătoare ci a unei stări sufletești organizate și a unei atitudini generale”, *Junimea* a reprezentat o adevărată mișcare culturală, ne disociem totuși de acesta în interpretările sale asupra contribuțiilor *Junimii* și a semnificației acesteia în contextul culturii românești moderne. Amintim, în treacăt, că G. Ibrăileanu demonstrase caracterul de formă apuseană al *Junimii*, deci exact opus ideii lui Lovinescu.

Titu Maiorescu, descriind situația culturală în epoca

modernă a României, menționa următoarele: „Înainte de a avea un partid politic care să simtă trebuința unui organ și public iubitor de știință, care să aibă nevoie de lectură, noi am fondat jurnale politice și reviste literare și am falsificat și disprețuit jurnalistica. Înainte de a avea o cultură crescută peste marginile școlilor, am făcut atenee române și societăți de cultură și am disprețuit spiritul de societăți literare etc. În felul acesta, am disprețuit și falsificat toate aceste formule de cultură”. „... În *realitate toate acestea sunt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare și abisul ce nu desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adânc. Singura clasă reală la noi este țărânul român și realitatea lui e suferința, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare. Căci din sudoarea lui zilnică se scot mijloacele materiale pentru susținerea edificiului fictiv ce-l numim cultura românească*”.¹⁴⁹

Locul acestei poziții în epocă este bine marcat chiar de E. Lovinescu, după care „formula formei fără fond a devenit expresia însăși a cugetării critice românești a generației de după 1866 și s-a dezvoltat paralel cu toate reformele constituționale și cu toate aparențele de civilizație a României moderne”¹⁵⁰.

Prin urmare, la Titu Maiorescu avem un spirit nou; el vorbește despre caracterul organic al culturii, despre izvoarele ei firești, sociale și naționale, despre sensurile culturii „vii” și rădăcinile ei firești. La el apare ideea „dublei structuri”, în sensul că formele „moderne” neorganice în raport cu fondul cultural autohton generează deprecierea („stricarea”) „formelor culturii”.

A doua idee maioreșciană este că *formele fără fond* apar sau sunt introduse și dezvoltate de clasele înalte pe fondul rupturii acestora de popor, de „singura clasă reală”.

149 T. Maiorescu, *În contra direcției de astăzi în cultura românească*, în *Critice*. Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 151.

150 E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, ediția citată, p. 294.

În al treilea rând „formele fără fond” sunt expresia neparticipării claselor înalte la producția culturală reală, organică, în locul căreia se mărginesc să introducă simple forme goale în loc să creeze o cultură și deci să autentifice formele moderne, să le asimileze.

În al patrulea rând, *formele fără fond* sunt forme neasimilate, nu forme noi, adică formele noi devin forme neasimilate datorită caracterului neproductiv al claselor înalte (agenții) care le introduc. Când T. Maiorescu se referă la „disprețul” claselor înalte față de „spiritul de societăți literare” tocmai la ideea caracterului neproductiv al acestor clase se referă, care, disprețuind acel „spirit”, au făcut totuși atenee române și societăți de cultură. Deci, nu se resping formele noi, ci numai acelea care sunt neasimilate, adică acele forme prin care se „falsifică” cultura, căci ele ascund „golul” cultural, disimulează existența claselor înalte neproductive în planul culturii. Acesta este sensul maiorescian al criticii „formelor fără fond”.

A cincea direcție a programului criticii culturale elaborat de Maiorescu se referă la ruptura claselor înalte de popor și la profilul lor cultural. Ele au o „cultură nulă, fără valoare” și acest gol e umplut de „fantasmagorii”, de „forme goale”, „moarte”, de „iluzii fără adevăr”, de un „edificiu fictiv”, susținut pe baza spolierii muncii țaranului, „singura clasă reală” în România de atunci, formulă adâncită, economic, de Mihai Eminescu.

A șasea idee, care trece în programul criticii eminesciene, este că „singura clasă reală”, deci productivă, este poporul, în vreme ce clasele înalte sunt neproductive și spoliatoare. Într-o atare accepțiune putem admite fără teamă ideea lui Maiorescu după care „forma fără fond nu numai că nu aduce niciun folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă...” Prin opera maioresciană, programul criticii culturale în epoca de după 1866 este deja schițat. Întrucât însă programul său de acțiune istorică pentru construcția culturii se limitează la problemele limbii și ale literaturii, și nu la cultură ca

totalitate istorică reală, așa cum o face critica sa, între latura critică și cea constructivă a acestui program se ivește un decalaj care explică și exprimă „criticismul” maiorescian. Este de semnalat ideea lui E. Lovinescu după care T. Maiorescu, în programul acțiunii practice, a fost, totuși, un *constructiv*, în sensul că „nu numai că n-a procedat la desființarea ateneelor și academiilor” dar chiar a gândit una dintre ideile constructivismului cultural al unor școli viitoare, cum ar fi cea a lui D. Gusti, idee după care personalitățile sociale sau de „vocație” ar putea transforma formele goale în forme cu fond, creând cultura sau fondul acesteia. În creația maioresciană apare deja ideea, prezentată mai târziu și la Gusti, privind o „politică de construcție culturală” prin personalități de vocație. Alături de sensurile critice ale programului său apar și unele sensuri constructiviste, de construcție culturală prin activizarea poporului.

Deci, în concepția maioresciană nu este posibilă construcția culturală fără critica formelor cu care poporul vine în contact. Asupra acestei chestiuni, evident, Maiorescu este opus lui E. Lovinescu, și în consens cu G. Ibrăileanu și D. Gusti, pe latura *constructiv critică*, și cu Motru, pe cea *critică*.

Continuator al concepției maioresciene în teoria influențelor culturale ca latură a dinamicii culturii, G. Ibrăileanu dezvoltă o nouă teorie cu privire la asimilarea influențelor culturale. Reamintim teza de bază a teoriei sale conform căreia „influența apuseană și creșterea culturii românești naționale sunt două fenomene concomitente”. Formele apusene sunt „preluate” printr-un proces de „adaptare” a lor la „sufletul românesc”. Mecanismul de selecție adaptativă a influențelor în conformitate cu cerințele formării „culturii naționale românești” este funcționarea unui „spirit critre” în cultură, întemeiat pe „curentul poporan” (tradițiile culturii/poporane).

Mediul social și împrejurările epocii generează deci, în concepția lui G. Ibrăileanu, anumite tendințe care stau

la baza configurării „spiritului critic” al unei culturi. Influențele, procesele de aculturație, de contacte, sunt apoi mediate de funcționarea acestui spirit critic. Odată construită o cultură, ea poate funcționa prin propriile ei forțe și tendințe interne.

Dacă G. Ibrăileanu s-a referit la teoria mecanismului de asimilare, de selecție a influențelor culturale, E. Lovinescu, într-un alt context, s-a referit la analiza relației dintre „elementele primite” sau „influențele străine” și cultura receptoare sau „locală”. La baza acestui raport el a considerat că stă o lege a sociodinamicii moderne și anume „legea sincronismului” sau a „interdependenței”. Conform teoriei lui Lovinescu, „prin acțiunea creatoare a ideologiei apusene și prin influența capitalismului societatea noastră și-a schimbat revoluționar structura; pe largi temelii agrare s-a ridicat civilizația burgheză. Pornind din stratele adânci ale sufletului, literatura n-a putut ține pasul revoluției formelor sociale”; „... ea a luat deci o atitudine critică față de revoluția socială”.

Prin urmare, procesul revoluționar de naștere a unei noi civilizații este echivalent, la teoreticianul român, cu procesul de imitație a formelor apusene de civilizație și apoi, pe baza acestor forme sociale, cu procesul de revoluționare a fondului cultural, de ridicare a acestuia la nivelul formelor noi. Totuși, criticul are grijă să particularizeze teza sa generală, în sensul că: „formele sociale provocate de acțiunea creatoare a ideii nu reprezintă o realitate de nu li se dă răgaz să coboare în deprinderi, să creeze moravuri și o stare de fapt, să evolueze de la forme la fond”¹⁵¹.

Într-o atare accepție, *civilizația este sistemul formelor sociale, al instituțiilor, al ideologiilor, al principiilor configuratoare, iar cultura este fondul, sistemul moravurilor și deprinderilor; al „stărilor de fapt” înscrise în deprinderi, comportamente.*

Încadrarea noastră în formula ideologică a Occidentului, respectiv a revoluției franceze, este *expresia*

151 E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 140.

legii sincronismului care, după E. Lovinescu, este legea de bază a evoluției civilizațiilor în epoca modernă.

Pe baza acestor elemente ale teoriei lovinesciene a dinamismului cultural se impun câteva concluzii:

1. explicarea dinamismului cultural se face din perspectiva raportului civilizație-cultură, context în care „egalizarea” civilizatorie a popoarelor europene precedă mutațiile în cultură și chiar le determină conform legii sincronismului;

2. Încercarea de depășire a evoluționismului psihologist în explicarea dinamismului cultural a implicat preluarea teoriei aculturației, proces care capătă forma imitației și „contagiunii ideologice”;

3. mutația culturală este, deci, echivalată cu evoluția de la formele civilizației aculturale la fondul cultural transformat conform acelor forme;

4. cu aceste aspecte atingem o chestiune mai largă, aceea a considerării dinamismului cultural prin prisma raportului *cultură-civilizație*, considerate ca sfere ireductibile, cu legi proprii de „mișcare” și schimbare. Cel mai reprezentativ pentru această poziție este sociologul Alfred Weber.

Conform teoriei sale¹⁵², sociologul cercetează „organisme istorice” în raport cu cele trei sfere procesuale ale acestora: procesele sociale, „sfera mental-culturală” și „cosmosul intelectual”. Mai explicit, este vorba, în concepția sociologului german, despre cele trei procese globale: „procesul social”, „mișcarea culturii” și „procesul civilizației”.

„Procesul civilizațional” comportă trei dimensiuni, exprimând trei subproces, și anume:

a) în orice mare ciclu istoric al marilor organisme sociale, sociologul va observa că „dezvoltarea conștiințelor avansează (...) de la o atitudine empirică față de lume și ego la una mai mult sau mai puțin științifică sau, cel puțin,

152 A. Weber, *Fundamentals of Culture-Sociology*, p. 1-33, 42-44, în: T. Parsons, E. Shils, K.D. Naegle, J.R. Pitts, *Theories of Society*, The Free Press, New York, 1968, p. 1274-1283.

la o atitudine intelectuală - adică determinată de abstracții intelectuale”.

b) în interiorul aceleiași unități „este o dominare crescândă asupra naturii” (generând, paralel cu intelectualizarea lumii și eului, „structura intelectuală a științei utilitare”, a experienței), un proces care tinde, ca și primul, spre „sistemizare intelectuală”¹⁵³.

c) „Actualizarea și concretizarea acestui al doilea cosmos intelectual; obiectivarea acestui sistem de cunoștințe practice prin cultivarea unui aparat de unelte și metode, principii de organizare etc., care dau structură concretă existenței”¹⁵⁴.

Deci procesul civilizațional este „sfera de raționalizare” a existenței umane.

„Procesul civilizațional și mișcarea culturii sunt intrinsec diferite; ele au forme divergente și legi diferite de dezvoltare și ne apar, în cursul istoriei, ca fenomenologii mutual exclusive”¹⁵⁵.

„Procesul civilizațional” („lumea cunoașterii practice”) este un proces de „raționalizare și intelectualizare”, având trei expresii: „*iluminare intelectuală interioară*”, (raționalizarea eului), „*corpurile cunoașterii intelectuale*” (științele) și „*aparatul său extern intelectualizat*” (uneltele, experiența concretă sistematizată, eul raționalizat, cunoașterea pragmatică și echipamentul tehnic-intelectual).

Mișcarea culturii se referă la idei, „curente mentale”, religie, filosofie, artă, stiluri (clasic, romantic etc.), într-un cuvânt toate expresiile culturii, în felul acesta sfera mental-culturală a organismelor istorice apare ca având o „dualitate”, cuprinzând două procese, *procesul civilizațional*, ca atare, și *mișcarea culturii*. La rândul lor, acestea se leagă într-un anume mod de procesele sociale.

„Această tribotomie” este „calea de atingere a unei concepții sociologice unificate asupra cursului istoriei și a

153 A. Weber, *op. cit.* p. 43-44.

154 *Ibidem*.

155 *Ibidem*, p. 1277-1278.

unei analize sociologice a fenomenologiei culturii sale¹⁵⁶.

În fiecare organism istoric procesul civilizațional construiește un cosmos de cunoștințe. Acest cosmos de cunoștințe este un întreg și părțile sale sunt „preexistente, există înainte ca noi să fi avut șansa de a le atrage în sfera conștiință și de a le utiliza”.

„Procesul civilizațional total, care actualizează acest întreg cosmos și ne dorează cu toate „obiectele” sale, pur și simplu deschide o lume universală anterioară față de orice umanitate și ne-o face progresiv accesibilă”¹⁵⁷.

Această caracteristică este valabilă pentru „întreaga lume a cunoașterii practice” și pentru întregul aparat tehnic: instrumente, mașini și principii metodice de muncă și organizare. („Proporțiile geometriei euclidiene sunt „prezente” anterior descoperirii, la fel formulele copernicane și aprioriile kantiene, telefonul, telegraful, banii, diviziunea muncii”).

Gradul de actualizare a acestui „cosmos de cunoștințe” în cadrul unui organism istoric depinde de gradul dezvoltării proceselor sociale. În cadrul acestui cosmos, domeniul intelectual se actualizează și se răspândește în corpul organismelor istorice mai încet, în raport cu nivelul conștiinței atins în aceste organisme și pentru că multe din „produsele lor practice, ca de exemplu cronologia, calendarele etc., nu-și pot găsi loc în organizarea socială”.

„Fenomenologia actualizării și dezvoltării cosmosului civilizațional, atât în aspectele sale practice, cât și teoretice, implică faptul că marile organisme istorice (...) operează prin acordul în direcția unei unități finale (...). Într-adevăr, cursul general al istoriei este procesul de elaborare a cosmosului civilizațional universal și unificat (...). Ciclurile vest-asiatic, egiptean, clasic, arab și modern occidental, chinez și hindus, indiferent de cât de acut au deviat în cursul lor istoric dezvoltarea socială și mișcarea culturii, toate sunt, în această concepție, doar legături,

156 A. Weber, *op. cit.* p. 1277.

157 *Ibidem*, p. 1278.

factori auxiliari în elaborarea continuă, logică, a cosmosului civilizațional care este comun întregii umanități”.¹⁵⁸

Elementele cosmosului civilizațional, odată descoperite, sunt fie preluate de alte organisme istorice (alte cicluri), fie, dacă au fost nefolosite în cadrul societății care le-a descoperit, vor fi redescoperite, ca urmare a *legii emergenței civilizației*. De asemenea, este posibil ca o „civilizație subiectivă” (latura subiectivă a civilizației) a unui popor dat să fie în decalaj cu „civilizația obiectivă” a unui organism istoric. Astfel este cazul migrațiilor grecilor în organismul istoric creto-micenian. Într-un astfel de caz respectiva populație va parcurge stadiile procesului civilizațional al organismului istoric. Care dintre părțile civilizației va predomina într-un organism istoric depinde de aranjamentul intern specific fiecăruia dintre acestea. Procesele istorice noi pot difuza centrele vechilor organisme istorice într-o nouă grupare geografică și astfel un nou organism istoric se dezvoltă în această grupare.

„Fenomenologia și forma procesului civilizațional constau în modul logico-cauzal de dezvoltare (clarificare) gradată, acumulativă, a ceva preexistent și latent în orice umanitate și în deschiderea acesteia ca universal validă și necesară”¹⁵⁹.

Elementele civilizației sunt: a) universal valide și necesare, b) coerente intern și practic; c) universal și egal utile („empiric adevărate”) pentru om și scopurile lui; d) egal inevitabile (teoretic adevărate) și e) intuitiv evidente (apriori adevărate).

Mișcarea culturii are caracteristici exact opuse. Aceasta nu produce lucruri universal valide și necesare. Cultura este „intern limitată” și de către organismul istoric în care apare. Nu este valabilă în alt organism istoric. Cultura apare, în cadrul organismului istoric, nu ca un „cosmos obiectiv” (cazul civilizației) ci ca o „agresare spiritual-temperată de simboluri”. Cultura nu poate fi

158 *Ibidem*.

159 *Ibidem*, p. 1280.

separată de organismul istoric în care apare. Astfel, „lumile” chineză, hindusă, egipteană, babiloniană, clasică, arabă, occidentală sunt „lumi cultural-diferite” (s.n.).

Așa-numita „universalizare mentală și spirituală a religiilor lumii” este o iluzie. Astfel, creștinismul „apărut în antichitatea clasică a fost renăscut ca ceva complet diferit în ciclul istoric romano-german”¹⁶⁰. Aceste aspecte sunt valabile și pentru ideile metafizice ale sistemului filosofic. Astfel, platonismul grec este diferit de expresiile „renașterii” sale în „forma neoplatonismului”. *Cultura are deci caracteristici de „exclusivitate” și „unicitate” opuse civilizației care are caracteristici de „validitate universală și necesitate”* (s.n.).

Civilizația se dezvoltă după legi universale, „cauzalogice” (legile expansiunii cosmosului civilizațional) și conducând la o finalitate unică: intelectualizarea lumii prin „totala iluminare a preexistentului”. În cultură nu avem gradații ale dezvoltării, ci „perioade disconectante”, curente conflictuale – nu stadii („fără flux constant”).

Termenul „dezvoltare” nu se aplică la conținutul culturii, ci eventual doar la „mijloacele tehnice folosite în elaborarea culturii”. De aceea, abordarea culturii se poate face doar prin „concepțe istorice”, concepțe operând asupra unor „esențe unice”.

În cercetarea sociologică a culturii, a mișcării sale, avem de-a face doar cu elaborarea de „tipuri”, sarcina sociologiei culturii fiind de a dezvălui, prin astfel de tipuri, conexiuni inteligibile între mișcarea culturii, procesul civilizațional și procesele sociale în cadrul unui organism istoric dat.

Sarcina culturii este de a pătrunde, prin principiile sale de structură, în substratul social și civilizațional al dezvoltării istorice. În felul acesta „dezvoltarea finalistă a organismului istoric este aproape întotdeauna în conflict cu formațiile culturale ale agregatelor anterioare”. Cultura este astfel un „element esențial” în „structurarea concretă a societății și civilizației”.

Cultura oferă soluții și probleme de structură în raport cu „forțele intelectuale”. Deci, *civilizația exprimă legea de evoluție a istoriei, cultura legea de structură și ordine a istoriei*. Am consacrat o prezentare mai extinsă lui A. Weber, fiind un caz reprezentativ al concepțiilor „dihotomice” ale dinamicii culturale, concepții care, după P. Sorokin, aplică dinamismul cultural prin legea decalajului între civilizație și cultură. În tabelele 1 și 2 prezentăm trăsăturile generale ale teoriilor dihotomice ale schimbării, așa cum au fost sintetizate de autorul american.

Teoriile „dihotomice” ale schimbării culturale (schimbare prin decalaj)

Elementele dihotomice – în decalaj –	Modul schimbării acestor elemente	Legea schimbării
2 <i>Element determinant: Homo faber, omul inic și productiv, manipulator al tehnologiei externe. Este sistemul tehnic al civiltății (plus aptitudinile tehnice și mănușii).</i> <i>Element determinat: Homo socius, omul social, creator de sisteme reflexive, de artă, religie, religie, manipulator al formelor de comunicare umană.</i>	3 Schimbarea acumulativă și continuă, graduală. Schimbarea non-cumulativă sporadică.	4 1. Sistemul tehnic apare mai devreme. 2. Schimbarea sistemului tehnic este progresivă, acumulativă și deci influențează mai mult schimbarea sistemului reflexiv decât acesta pe primul. Predominanța lor este alternativă.
<i>Elementul alternant 1: procesul civilizațional, lumea fenomenelor tehnico-intelectuale, utilitare.</i>	Civilizația sau procesul civilizațional se schimbă regulat, acumulativ, linear și universal. Are aceleași legi în orice societate.	Legea schimbării este expresia unei opoziții și autonomii a celor două componente: tehnica civilizațională este <i>trans- pozabilă</i>. Cultura este netranspozabilă în alte arii culturale.
<i>Elementul alternant 2: schimbarea culturală, cultura dată de valorile nonutilitare, spirituale, reflexive etc.</i>	Cultura, schimbarea culturală este neregulată, non-lineară, limitată la o arie culturală dată dincolo de care nu se difuzează.	Civilizația este progresivă și transpozabilă de la un grup la altul, cultura este specifică doar unei societăți date, nu are universalitate, este transmisă doar într-o arie limitată.
Elementul „civilizației”: toate elementele socio-culturale care au un caracter utilitar, care servesc ca mijloace.	Schimbarea lineară, cumulativă, graduală, progresivă spre mijloace civilizatorii mai bune.	Civilizația este progresivă și transpozabilă de la un grup la altul, cultura este specifică doar unei societăți date, nu are universalitate, este transmisă doar într-o arie limitată.
Elementul „cultură”: totalitatea elementelor socio-culturale care sunt „valori de scop”, scopuri, „valori pentru sine” (familia, grupul, clubul de discuție, asociația de arte și științe).	Schimbarea intermitentă, non-lineară, progresând în „cicluri” și „ritmuri”, netranspozabilă de la un grup la altul.	Civilizația este progresivă și transpozabilă de la un grup la altul, cultura este specifică doar unei societăți date, nu are universalitate, este transmisă doar într-o arie limitată.

TABELUL 2

Schema transformării socio-culturale după W. Ogburn

1 a **b**

...

...

2

1 = axa transformării culturii non-materiale

2 = axa transformării culturii materiale (civilizației)

a. momentul schimbării în cultura materială

b. momentul schimbării în cultura non-materială

De la a la **b** = perioada „decalajului cultural”.

Intervalul (a, **b**) = cultura adaptativă

Tezele lui A. Weber, și în general teoriile dihotomice ale schimbării culturale se referă atât la forțele schimbării culturale, cât și la legile și ciclurile acestor schimbări. Deci ele pot fi evaluate critic în cadrul teoriei culturii ca formațiune social-economică. În sensul acesta nu pot fi respinse ideile cu privire la caracterul contradictoriu al relației civilizație-cultură, după cum nici ideea privitoare la rolul culturii în determinarea structurii organismelor istorice, în stabilitatea acestora și în individualitatea lor. Relevantă apare și teza cu privire la decalajele istorice posibile între civilizație și cultură în condițiile unor evenimente ca acela al migrației popoarelor etc.

Pe de altă parte, o teză ca cea a „intelectualizării”, a „raționalizării” lumii sociale este deosebit de echivocă. Dacă la fratele său, sociologul M. Weber, teza raționalizării se concretiza în ideea apariției unui nou tip de organizație, și anume organizația bazată pe birocratie, la A. Weber teza raționalizării recade în stadiul teoriei speculative de nuanță hegeliană, în sensul că toate realizările civilizației

sunt explicate prin legea trecerii la o „atitudine practică”, prin care „cosmosul intelectual” preexistent capătă forme reale. Este punctul prin care se iese din explicarea sociologică, raționalistă, într-o direcție speculativistă. Pentru sociologie această „raționalizare” este echivalentă cu procesul istoric de geneză a capitalismului, când „legăturile sociale între oameni” sunt transpuse într-o „relație socială între lucruri” (relația de marfă). Într-o atare intervertire se originează „fetișismul mărfii”, prin care forța socială a omului este concepută ca forță a lucrurilor (a banilor). În felul acesta, raționalizarea este, totodată, procesul de „abstractizare a individului”; acesta este golit de orice „norme comune”. Acest proces corespunde procesului de „reificare” a lumii sociale, în speță celui de alienare remarcat de mulți sociologi.

Pe de altă parte, la acest nivel de analiză a problemelor sociologice ale dinamicii culturii este necesar să prezentăm, într-o formă sintetizată, principiile de bază ale analizei sociologice a dinamicii social-istorice a culturilor.

Având în vedere scopul didactic al acestei lucrări, am socotit oportună o prezentare succintă a acestor principii.

6.4. PRINCIPII SOCIOLOGICE ASUPRA SOCIODINAMICII CULTURII

Sociologia explică dinamica culturii, pe baza principiilor determinismului, istorismului și integralismului.

Analiza dinamicii culturii, a multiplelor relații ce se stabilesc în interiorul culturii, a conexiunilor și interacțiunilor dintre cultură și celelalte componente ale vieții sociale se realizează în funcție de determinismul social, de caracterul legic istoric și obiectiv al culturii, înțeleasă ca fenomen social-istoric.

O investigație științifică a dinamicii culturii este de neconceput în afara determinismului vieții sociale, a explicării cauzale, legice, obiective a tuturor proceselor

care se desfășoară în natură și societate. Mecanismul determinist al culturii dezvăluie existența unor factori interni care generează coeziunea internă a culturii și autodinamica sa, precum și sociodinamica rezultată din interacțiunea culturii cu alte procese speciale cu care se întrepătrunde.

Sociologia, subliniind existența unei dialectici interne, a unui mecanism intim de funcționare a culturii ca proces, dezvăluie rolul determinant al factorilor obiectivi, precizând, în același timp, rolul și importanța elementelor subiective, care nu pot fi ignorate și care sunt indispensabile pentru înțelegerea culturii.

Dialectica internă a culturii imprimă proceselor culturale o relativă autonomie, care, la rândul ei, oferă sociologilor culturii vaste posibilități de explorare, descriere, explicare, prospectare a dinamicii culturii în diferite niveluri, demersuri condiționate de respectarea principiului integralismului (sau holismului).

Recunoașterea integralității fenomenului cultural presupune studierea lui în corelație cu celelalte laturi ale organismului social, ca întreg, evidențierea sensului și rolului fiecăreia dintre aceste laturi. G. Gurvitch sublinia faptul că explicarea unui fenomen social este fructuoasă numai în măsura în care îl plasează la nivelul și în contextul social general din care face parte. Astfel, înlănțuirea diferitelor laturi ale vieții sociale formează conexiunea generală, a cărei rezultantă este dinamica dezvoltării sale ca „totalitate socială” și dinamica elementelor ei.

Sociologia demonstrează modul în care configurația acestei dezvoltări se dovedește în fiecare etapă social-istorică a fi dependentă, în ultimă instanță, de relațiile economice.

Aceasta caracterizează diferitele compartimente și laturi ale culturii, precum și sistemul său instituționalizat.

Principiul istorismului impune studierea culturii în dezvoltarea și determinarea sa concretă și efectuarea unor analize privind etapele precedente, cât și tendințele,

raportate la condițiile concrete în care s-au produs și se dezvoltă.

Concordanța dintre structurile sociale, natura și evoluția orânduirilor social-economice, modurile de producție, pe de o parte și nivelurile de dezvoltare culturală a societăților, pe de altă parte, relevă caracterul istoric al culturii.

Tipul de cultură este determinat, deci, de tipul relațiilor de producție și de natura contradictorie a raporturilor sociale, care se reflectă implicit în structurile culturale ale unei epoci.

Unitatea dialectică a continuității și discontinuității, a tradiției și inovației reprezintă un alt criteriu metodologic central în analiza și explicarea culturii.

Numeroase teorii sociologice s-au dovedit incapabile să explice progresul cultural, prin faptul că au absolutizat metafizic fie momentul continuității, fie pe cel al discontinuității. Unii gânditori socotesc că sociologia culturii este o sociologie a discontinuității, potrivit căreia epocile culturale nu au niciun fel de legătură între ele. Culturile ar fi realități singulare și izolate, fără posibilitate de contact și de întregire.

Alți gânditori absolutizează continuitatea, considerând că istoria culturii nu este decât istoria unei cumulari lineare de bunuri culturale, o istorie care nu este decât o continuă adăugire de noi bunuri culturale.

Opusă acestor teorii, sociologia științifică descoperă criteriul unității continuității și discontinuității în creația culturală, care presupune unitatea dialectică a momentului de tradiție culturală și a momentului de inovație culturală.

Fenomenul continuității. În realitatea culturală, procesul de creare a unor noi valori se împletește cu cel de valorificare a unor valori existente, proces prin care sunt incluse în cultura unei orânduirii sociale bunuri culturale create în societățile anterioare.

În trecerea de la cultura unei orânduirii social-economice la cultura unei alte orânduirii social-economice, continuitatea se realizează atât prin preluarea unor valori

ale culturii naționale, cât și prin asimilarea unor valori ale culturii universale.

Fenomenul continuității nu este un fenomen omogen; el nu se realizează în același fel, cu aceleași mijloace, cu aceeași intensitate în planul tuturor elementelor componente ale culturii.

Unele dintre aceste elemente sunt preluate global, cum ar fi, de pildă, tehnica, limba. Alte elemente ale culturii sunt preluate selectiv. Ele funcționează în cultura nouă concomitent cu valorile nou create, dar dobândesc semnificații noi (este cazul artei și literaturii, al preluării unor valori artistice elaborate în societățile anterioare). Există și situația în care unele elemente ale culturii tradiționale sunt folosite doar ca material de lucru și prelucrate în raport cu orientarea noii culturi.

Tradiția se prezintă ca „tezaur de posibilități” și se manifestă ca atitudine și aderare la o structură dată, în contextul unor noi cerințe și nevoi sociale. Raportarea la tradiție este manifestă sau latentă, conștientă sau inconștientă. La rândul ei, tradiția generează inovația, constituind o premisă pentru aceasta.

Fenomenul discontinuității. O autentică inovație trebuie să pornească de la câteva condiții: *ea trebuie să fie, în primul rând, izvorâtă dintr-o necesitate obiectivă pe care o resimte societatea sau un sistem cultural dat;* valoarea novatoare a acestei descoperiri este apreciată numai în măsura în care corespunde unei nevoi sociale.

În al doilea rând, o autentică inovație nu poate să fie decât cea care pornește de la materialul preexistent, de la tradiție. Toate personalitățile creatoare de valori au beneficiat de câștigurile culturale ale umanității.

În al treilea rând, inovația autentică este cea care pornește de la o temelie umanistă și democratică. Aceasta înseamnă că valoarea trebuie să fie expresia unei valori sociale, o valoare comunicabilă și asimilabilă de o anumită colectivitate, pentru că nu poate să funcționeze ca valoare socială decât în cadrul colectivității sociale.

A privi cultura în dinamica ei înseamnă a o privi în

unitatea inovației și tradiției. Acest lucru l-au observat mulți oameni de cultură. În celebra „*Istorie a științei*”, John Bernal susține că *unitatea tradiției și inovației este o pârgă a progresului științific.*

Criteriul concret de apreciere a valorilor este condiționat din punct de vedere social și istoric, dar aspirația umanității către ideal și către valori păstrează o continuitate puternică, și pe fundalul acestei continuități se măsoară progresul realizat de cultură. Toate formele culturii sunt, într-un fel sau altul, purtătoare, într-o măsură mai mare sau mai mică, ale acestui proces dialectic.

Această dialectică arată că valorile trecutului sunt fixate în profilul uman pe care-l realizează societatea, sunt amplificate, li se dezvăluie sensuri noi. Dar acest profil uman implică preluarea, dezvoltarea, îmbogățirea și perfecționarea acestor valori autentice ale trecutului.

Relația cultură acumulată - cultură actualizată.

Criteriul progresului. Cultura reprezintă un proces orientat, progresiv, dinamic, supus unor legități, continuități, discontinuități și unor schimbări sub aspect calitativ și cantitativ, proces în care se reflectă relația dintre tradiție și inovație, raportul dintre zestrea culturală și creația de bunuri culturale.

Tradiția este un fenomen de importanță deosebită pentru cultură; prin ea se afirmă continuitatea valorilor, procesualitatea culturii – prin stabilirea și persistența unor valori în trecerile de la o cultură la alta, fără a exclude influențele reciproce și cadrul care oferă premise și condiții pentru realizarea inovației culturale.

Inovația reprezintă mișcarea, transformarea, cultura în dezvoltare, care determină salturi calitative marcante în procesul creației de noi valori culturale, deci progresul cultural.

Progresul în cultură poate fi urmărit pe trei coordonate principale:

a) satisfacerea nevoilor materiale și spirituale concret umane;

b) perfecționarea capacităților de producție (prin

ridicarea nivelului tehnic, promovarea științei etc.);

c) progresul realizat în viața cotidiană, în gradul de confort și în modul de viață al indivizilor, al societății în general.

Aprofundarea acestui raport implică o înțelegere clară a relației dintre cultură și istorie, o cunoaștere profundă a tuturor formelor și stadiilor de dezvoltare a culturii, a determinismului culturii, a salturilor calitative care au avut loc în istoria culturii.

7.

DIFUZIUNEA CULTURII.

CULTURĂ DE MASĂ ȘI COMUNICAȚII DE MASĂ

7.1. CULTURA DE MASĂ. UNELE DELIMITĂRI CONCEPTUALE

Relația dintre cultură și cultură de masă are sensuri multiple, implicând:

a) Integrarea culturii în procesul existenței umane.

b) Participarea maselor la actul cultural.

c) Finalizarea fenomenului cultural în planul conștiinței sociale, al formării personalității. Fluxul cultural nu este univoc, fapt ce atestă capacitatea creatoare a maselor de a selecta, a asimila și a modela fenomenul cultural, dându-i noi valențe și dimensiuni. Nevoile social umane tot mai complexe, universul tehnico-științific și spiritual fac din cultură un instrument al acțiunii eficiente, potențând forța creativă a omului. Numai prin pătrunderea largă a culturii în mase, omul devine, la rândul său, *un agent cultural, un factor activ și conștient în crearea propriei sale istorii.*

Fenomenul cultural, în general, ca și cel al culturii de masă, în particular, nu pot fi abordate fără a se lua în considerație tipul de existență umană. Înseși noțiunile ca atare capătă înțelesuri diferite în funcție de acest factor, deoarece conținutul și funcțiile culturii poartă, sub toate aspectele, amprenta naturii orânduiri. Cultura de masă

reflectă și ea, în conținutul său, în mijloacele și formele sale de manifestare, ca și în sistemul său instituțional, modul de existență umană.

Definirea conceptelor de cultură și cultură de masă ridică mai multe întrebări: care este conținutul lor? ce exprimă fiecare în parte? este cultura de masă un nou tip de cultură? ce efect au mijloacele de comunicație de masă asupra culturii? cultura de masă condamnă oare la pasivitate, este o cultură de spectator? ce raport există între cultură și cultura de masă?

Fenomenul cultural capătă noi dimensiuni odată cu progresul economic, tehnico-științific și cultural, dând naștere culturii de masă.

Conceptul de cultură de masă face obiectul a numeroase preocupări ale cercetătorilor culturii.

Cultura de masă - afirmă o seamă de autori - desemnează *cultura dominantă răspândită în mase*.

Noțiunea, ca atare, este înțeleasă în următoarele sensuri:

- *Al unei culturi destinate anumitor pătri*, categorii de oameni, ceea ce ar pune în evidență diferențierea culturii în funcție de structura cunoștințelor;

- *Educațional*, de formare și dezvoltare omnilaterală a personalității, în care factorul de învățare, de asimilare, are caracter de permanență, de continuitate, pentru toate categoriile sociale;

- *Al mijloacelor de comunicație de masă*, care au capacitatea de a difuza cultura, de a o integra în viața cotidiană. În acest sens, se evidențiază rolul radioului, al televiziunii, al cinematografului, al tiparului (cărți, ziare, reviste), al discului, al benzii de magnetofon și al altor mijloace audio-vizuale.

Există opinii după care cultura de masă se înfățișează ca un mod de viață, ca manifestare a comportamentului uman, ca un ansamblu de preferințe socio-culturale, educative, ale membrilor societății. Ea este privită ca exprimând o structură a aptitudinilor, a gesturilor, a pasiunilor diferitelor grupuri sociale față de mediul

cultural înconjurător, un mod de a acționa în toate împrejurările vieții sau ca un joc al opțiunilor deliberate ale oamenilor, care doresc să-și fructifice cât mai eficient timpul destinat odihnei și recreării. Cultura de masă este definită - de Alain Birou - ca *o concepție asupra vieții, ca formă de valorificare a existenței, ca ideologie trăită, dominantă și, în general, ca vizând toate conținuturile psihice care rezultă din expunerea la acțiunea mijloacelor de comunicație de masă*.

Desigur, cultura de masă a unei societăți oglindește procesele și fenomenele educaționale, structura și funcționalitatea sistemului cultural instituțional, eficiența acțiunii culturale, modul de manifestare a acțiunii umane.

Cultura de masă mai este interpretată de unii sociologi ca *parte a structurii culturale a societății, în care ar exista o cultură accesibilă elitelor și o alta destinată maselor largi, care nu se pot ridica la nivelul cultural cel mai rafinat*.

Nu este posibil, sublinia Edgar Morin, a concepe o politică a culturii dacă nu se ține cont că aceste noțiuni nu sunt de același nivel. El își expune ideile în lucrarea „*L'Esprit*” (Paris, Grasset, 1962), considerând că „mass-media apar ca atare, ca mediatori universali în relațiile producție-consum și că atenția este îndreptată asupra industriei culturale, pe de o parte și asupra fenomenului asimilare-consum, pe de altă parte”.

Cultura de masă a devenit posibilă datorită mijloacelor moderne de răspândire, datorită faptului că acestea sunt accesibile celor mai largi straturi ale populației. Ea se adresează vizual și auditiv consumatorului de cultură, oferindu-i un mediu în care toate aceste mijloace îi sunt deosebit de aproape și îi solicită interesele, preferințele, pasiunile. Mijloacele moderne îndeplinesc atât rolul de transmitător de cultură, de purtător al fluxului cultural, cât și rolul de a fi, ele însele, valori ale culturii, care se integrează organic în mase.

Ele sunt instrumente ale unei informări produse și

difuzate după o tehnică industrială, fiind caracteristice stadiului actual al dezvoltării societății în care întâlnim producție de masă, consum de masă, difuzare de masă, auditoriu de masă.

Se poate spune că existența și acțiunea efectivă a mijloacelor de comunicație de masă au efecte asupra conținutului culturii tradiționale, care se metamorfozează, devine cultură de masă, astfel încât accesul maselor la cultură are loc prin intermediul culturii de masă.

Unii prezintă cultura de masă ca *o cultură standardizată, o cultură de piață, al cărei factor propulsor este nu interesul de a forma cunoștințe înaintate, ci interesul material*. În acest spirit, ea este privită ca un fenomen de *cultură mediocră*, care se deosebește de *cultura superioară*, ce nu este accesibilă omului de rând, ca o modalitate de „*democratizare*” a valorilor și „*kitsch*”. Ea este definită ca ansamblu de mituri, imagini, modele culturale răspândite cu ajutorul tuturor mijloacelor de difuzare, ca tip de cultură care servește consumul, care răspândește conformismul.

Culturii de masă - arăta Harold Vilenschi - îi este specific faptul că produsele ei se realizează exclusiv pentru piața de masă, și, de aceea, capătă un caracter standardizat. Iar Clement Greenberg apreciază această cultură ca reprezentând totalitatea producției antiartistice cu caracter standard.

Puncte de vedere asemănătoare sunt exprimate și de Th. W. Adorno și G. Friedman, care își exprimă protestul în legătură cu o cultură și o politică a culturii construite pe argumentele și considerentele strict comerciale.

Desigur, legile sociale, ale pieței și consumului sunt valabile nu numai în sfera producției materiale, ci și în cea spirituală. Fenomenul de concurență se manifestă și pe planul producției și răspândirii culturii. Mijloacele de comunicație de masă sunt puse în slujba aceluiași interese. Omul este supus unei presiuni culturale care îi deformează realitatea.

Un punct de vedere interesant în legătură cu cultura

este cel exprimat de Abraham Moles (*Sociodynamique de la culture*, Mouton, Paris, Le hlaye, 1967). Dacă Edgar Morin s-a preocupat de separarea culturii de cultura de masă, Moles privește cultura ca entitate globală, mass-media contribuind la sistematizarea ei, în cadrul unei sociodinamici a culturii. Definiția pe care o dă culturii vizează atât conținutul culturii individuale, cât și cel al culturii unei societăți. El disjunge între *cultura* clasică de tip umanist (bazată pe relații strânse între elementele de cunoaștere) și *cultura mozaic*, specifică societății moderne (cultură caracterizată printr-un conglomerat aleatoriu de elemente).

Cultura de masă este privită și sub aspectul că promovează poziția de spectator, spiritul de imitație, și reușește mai puțin să transforme omul în factor activ în raport cu actul de cultură. Cultura de masă, spune Alain Birou, este o *cultură pasivă, supusă. Ea tinde la crearea unui tip de om care are numai o poziție de spectator, prin predominarea audiovizualității*.

Problema trebuie văzută în sensul că anumite mijloace de comunicare de masă au posibilitatea de a oferi de-a gata, pregătit, sistematizat, selectat, elementul cultural. Aceasta se referă îndeosebi la tehnica audiovizuală. În schimb, cartea, ziarul, revista, îndeplinesc o funcție deosebit de activă în raport cu consumatorul de cultură. O valoare culturală nu se poate deci realiza fără participarea activă a subiectului cultural la actul de selectare, însușire și difuzare.

Omul este prin excelență o ființă activă, înzestrată cu capacitate creatoare, fapt de care trebuie să se țină seama în procesul difuzării culturii, în metodele și formele pe care le îmbracă acest proces. Deci, actul cultural trebuie să pornească de la premisa exercitării unei asemenea influențe asupra omului, încât acesta să simtă nevoia organică de a se integra în procesul culturii, ca participant în selectarea și asimilarea culturii.

Cultura de masă este definită, uneori, ca tip de cultură modernă, proprie civilizației contemporane, tip de

cultură care diferă de cultura școlară, rezervată unui public instruit și difuzată prin intermediul școlilor și al cărților. Această cultură ar fi caracterizată prin propriile ei mituri (mitul vedetei etc.), prin propriile ei valori (confort, consum) etc.

7.2. CIRCUITUL SOCIAL AL CULTURII. MODELE ALE DIFUZIUNII CULTURALE

Modelul lui A. Moles asupra sociodinamicii culturii. Pentru acest autor întregul fenomen cultural are un caracter sociodinamic, constând dintr-un circuit prin canalele mass-media, care au rolul de a sistematiza cultura. Privită din perspectivă individuală, cultura este dată de ansamblul elementelor intelectuale, prezentate într-un spirit dat. Ansamblul acestor spirite dă, astfel, expresie culturii unei societăți.

Elementele culturale au un aspect *semantic* și unul *estetic*. Aspectul semantic exprimă caracterul normalizat, relativ stabil și constant al înțelesului unui semn. Aspectul estetic semnifică câmpul de libertate care există în jurul nucleului semantic, respectiv fluctuația înțelesului unui semn în raport cu nucleul său ca urmare a jocului perceptiv.

Cultura este concepută, totodată, și ca ecran de cunoștințe pe care un individ își proiectează senzațiile pentru a ajunge la percepții. Prin urmare, la A. Moles sociodinamica culturii este prezentă atât în raport cu aspectul subiectiv al culturii, cât și în raport cu cel obiectiv.

La scară socială, cultura – în raport cu aspectul său dinamic – este concepută ca „sumă a probabilităților de asociere de orice ordin”, existând între elementele unei cunoștințe. Elementele cunoașterii – atomii – sunt *morfemele* (unități de formă), *semantemele* (unități de semnificație) și sunt distribuite pe un „tablou socio-cultural” imens. Astfel concepute, culturile pot fi de două tipuri:

Culturi de întindere, care au multe elemente acumulate dar puține legături stabilite între aceste elemente. Este cazul culturii anticei Alexandria.

Culturi în profunzime, caracterizate de multe legături noi între elementele sale. Este cazul culturii Greciei antice.

Pe de altă parte, având în vedere ordinea elementelor într-o cultură și ierarhia legăturilor dintre ele, precum și mecanismele de constituire a culturii, A. Moles consideră că sunt deosebiri între cultura umanistă a Renașterii și cultura mozaic a societăților moderne.

Cultura umanistă se caracterizează prin existența în cadrul ei a unor concepte de bază date indivizilor prin educație, a căror extindere are o structură ierarhic ordonată, de rețea.

Cultura mozaic este caracterizată, din contră, prin elemente aleator asociate, dând aspectul unui conglomerat aleator. Ea se constituie astfel:

a) mass-media transmite fluxuri de mesaje non-ierarhizate;

b) dintre acestea, fiecare individ își extrage, prin încercare și eroare, elementele care vor intra în cultura sa.

Iată un exemplu prin care Moles sugerează un caz concret de cultură mozaic: un portret al culturii moderne este cel pe care îl oferă acumularea pe o masă într-o sală de așteptare, la un dentist, a revistei „*Confidențe*”, a unui număr din „*Paris Match*”, a unui număr perimat din „*Science et vie*” și un număr, tot așa de perimat, dintr-o revistă medicală. În aspectele sale socio-dinamice, cultura modernă este cultură de masă definită ca un „stoc de elemente” (semanteme, morfeme), „vehiculate prin canale” (presa, radioul) care „iau formă într-un micromediu creator”, se transformă în produse culturale prin canalele mass-media și ajung la un „macromediu consumator”.

Individul care se expune difuziunii culturale prin mass-media trece prin două stadii:

1) Mai întâi, dobândește „cuvinte goale” prin intermediul mijloacelor de comunicație de masă: ziare, tipărituri, radio, televiziune etc. Acesta este domeniul

logosferei (G. Bachelard).

2) În raport cu aceste cuvinte se dobândește treptat o cantitate de sens, care exprimă înconjurarea acelor cuvinte goale cu o constelație de atribute. Între aceste atribute și „cuvântul” achiziționat se stabilesc relații probabilistice în funcție de evenimentul asocierii, conform schemei din figura 9.

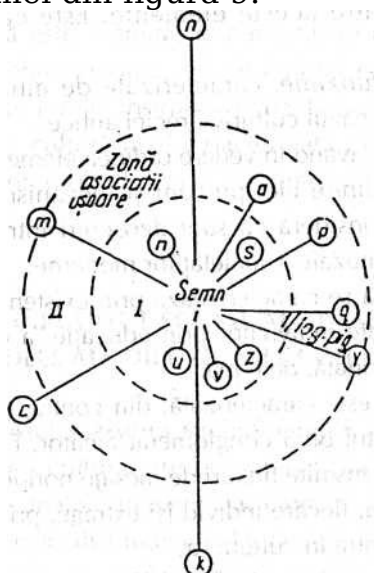


Fig. 9. Relații probabilistice în funcție de evenimentul asocierii.

Prin conceptul culturii ca „tablou socio-cultural” Moles se orientează spre elementele analizei de conținut, semiologico-lingvistice. Schema ciclului cultural este redată în figura 10.

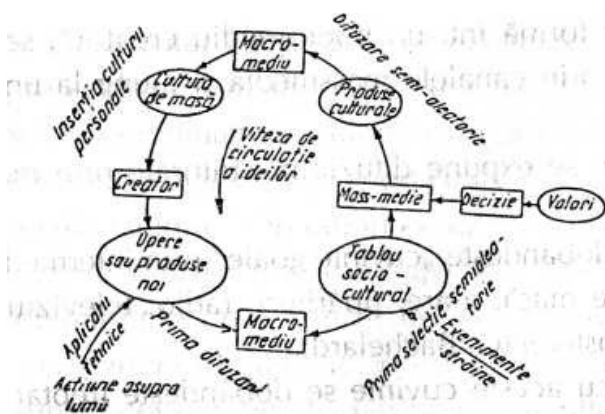


Fig. 10. Ciclul cultural

În cadrul acestui ciclu, creatorul selectează elemente ale culturii (*culturemele*), le combină într-un „mozaic original de elemente banale”, care sunt apoi transmise macromediului prin intermediul mass-media. În raport cu produsele culturale furnizate de mass-media, publicul selecționează el însuși, a doua oară, anumite elemente culturale. Este procesul de iterație, care determină, în concepția autorului menționat, „stilul de gândire al unei societăți”.

Circuitul cultural după R. Escarpit. Pentru acesta, legătura dintre creator și publicul său este întemeiată pe „comunitatea lor de cultură”. Astfel, marii gânditori, precum Aristotel, Confucius, Descartes etc., „acționează mai puțin prin influența gândirii lor (greu accesibilă pentru majoritatea membrilor) cât prin valoarea așa-zis totemică de la originile grupului: francezul care se numește cartezian nu exprimă o noțiune mult diferită de aceea a primitivului care se declară ca făcând parte din clanul „Leopardului”¹⁶¹. Această „comunitate de cultură” este expresia unui „număr de idei, de credințe, de judecăți de valoare sau de realități care sunt acceptate ca evidente și care nu au nevoie nici de justificare, nici de demonstrație”

161 R. Escarpit, *De la sociologia culturii la teoria comunicării*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 89.

(*Ibidem*). Aceasta este ceea ce Escarpit numește „comunitatea evidențelor”. La rândul său, „comunitatea de evidențe” este criteriul diferențierii publicurilor, și orice scriitor poate fi înțeles numai prin raportare la o astfel de comunitate de evidențe din care face parte împreună cu publicul său. Alături de această comunitate de evidențe, publicul impune „scriitorului” (producătorului cultural) și stilul care dă expresie „comunității de evidențe transpuse în forme, imagini, în teme”¹⁶². Trebuie avut în vedere faptul că o comunitate de evidențe se „fixează” în cadrul colectivității prin intermediul „mijloacelor de expresie, al limbajului”. Ca atare, fiecare grup, fiecare tip de public cultural, are propria sa „comunitate de expresie”, propria sa estetică. Genurile și formele literare sunt și ele impuse scriitorului de către grup, scriitorul servindu-se de ele ca de niște „instrumente” cărora le conferă „propria sa semnificație”. Stilurile clasic, baroc, prețios, burlesc etc. dintr-o anumită perioadă a unei culturi pot fi înțelese doar dacă se cercetează mai bine tipurile de public care se află la originea fiecăruia dintre ele”.

„Provincialul Corneille este plonjat în această burghezie puțin grosolană care iese din războaiele religioase pasionată de mișcare, de eroism și de voință...”¹⁶³

După cum s-a observat, se adâncește analiza „circuitelor difuzării” într-o direcție, sociologică mai accentuată decât cea a lui Moles, care rămâne totuși o *analiză mult prea tehnicistă*. Astfel, pentru R. Escarpit conceptul central în explicarea circuitelor socio-culturale este cel al structurii sociale (clasele și grupurile sociale care stau la baza publicurilor culturale). Mecanismele difuziunii culturale trebuie studiate în raport cu grupurile sociale, care își au propriile lor nevoi culturale și, deci, impun prin cererea lor culturală, un anumit tip de producție culturală. Se poate vorbi, în cazul literaturii, de exemplu, de o literatură feminină, infantilă, muncitorească

162 *Ibidem*, p. 92.

163 *Ibidem*, p. 93.

etc., tocmai ca urmare a diferențierilor sociale, de grup, a obiectelor culturale difuzate. Fiecare dintre aceste literaturi își are propriul său „sistem de schimb”, propriul său circuit. Din ansamblul circuitelor sociale ale unei literaturi, sociologul citat distinge două tipuri de bază, și anume tipul de circuit al așa-numitului „grup-cult” și tipul de circuit al grupurilor sociale de bază, care este *circuitul popular*.

„Grupul cult” este acel grup de persoane cu o „formație intelectuală și o educație estetică suficient de cuprinzătoare pentru a putea exercita o judecată literară personală, având răgaz să citească și dispunând de resurse pentru achiziția regulată a cărților”¹⁶⁴.

Inițial, acest grup se identifică cu o castă, dar în societățile actuale nu se poate identifica cu nicio clasă, cu nicio pătură socială. Circuitul popular cuprinde acele categorii de cititori care nu au o „formație literară”, care să le permită o „judecată explicită și rațională” și cărora resursele materiale le îngreunează procurarea cărților, iar condițiile de muncă le fac dificilă lectura. Fiecare dintre aceste circuite își are propriul său sistem de difuzare, cu instituții specifice.

Remarcăm, deci, că R. Escarpit adâncește analiza sociologică a sociodinamicii culturale, în sensul că dezvăluie:

- a) determinarea socială a circuitului cultural;
- b) determinarea socială, de grup, a creației unei opere culturale;
- c) determinarea socială a unui anumit mediu al operei culturale, ca o componentă de bază a circuitelor culturale.

Totuși, în delimitările sociologice pe care le propune, R. Escarpit se folosește de termeni echivoci, ca cel de „grup cultural” utilizat pentru a denumi grupul „circuitului cult”.

În felul acesta, se presupune o interpretare culturală a opozițiilor de clasă, or diferența de clasă este de ordin

164 *Ibidem*, p. 66.

social-economic și suprastructural. Abia aceste diferențe pot explica deosebirea de cultură, și nu invers. În sensul acesta, cultura este un fenomen ireductibil la suprastructură. Suprastructura ne dezvăluie modul de organizare și practicare a unei culturi în funcție de clasele sociale existente într-o societate. Prin urmare, distincția dintre circuitele culte și cele populare este insuficientă pentru înțelegerea mecanismelor sociologice ale difuziunii culturale. Această diferență răspunde, pe de o parte, unei inegalități social-economice, între grupuri (pe care Escarpit o semnalează) dar și unor tehnici suprastructurale de disimulare a acestor diferențe. A menține în sistemul difuzării culturale instituții diferențiate pentru cele două circuite înseamnă a reproduce, prin mijloace culturale, o inegalitate socială.

Depășirea unui asemenea punct de vedere nu se poate realiza decât luându-se în considerare istoricitatea culturii, singura care ne poate dezvălui mecanismul difuziunii. Acest lucru l-a încercat McLuhan.

Modelul lui Marshall McLuhan privind revoluția culturală. Nu trebuie uitat că poziția inferioară a circuitului popular al bunurilor culturale în structura difuziunii culturale *este un fapt istoric, care răspunde unei noi strategii de reproducere a inegalităților sociale, dezvoltată de burghezie odată cu manifestarea ei pe scena istoriei.* Acest fapt istoric este, în concepția autorului menționat, apariția tiparului, moment în care lumea s-a descoperit împărțită între „alfabetizați” și „nealfabetizați”. Cultura însăși s-a scindat în cultură scrisă și cultură orală. „Tiparul a transformat, într-un anumit sens, dialogul dintr-un schimb de păreri într-o informație «împachetată», o marfă portabilă”¹⁶⁵.

„Odată cu Renașterea, consideră Lewis Mumford, marea deosebire modernă dintre alfabetizați și nealfabetizați s-a extins chiar și asupra clădirilor; meșterul zidar, care își cunoștea pietrele, calfele, uneltele și

165 Marshall McLuhan, Galaxia Gutemberg, Editura Politică, București, 1975, p. 269.

tradițiile artei sale, a cedat locul arhitecturii care îl studiasse pe Palladio, Vignola și Vitruvius”¹⁶⁶.

Prin urmare, geneza capitalismului a determinat o nouă structură culturală, în care elementele de bază par a fi:

a) specializarea proceselor de creație (producție) a operelor culturale;

b) o diviziune a muncii culturale, în care se diferențiază ca funcții principale cele ale autorului, tipografului, librarului etc., ceea ce face să crească distanța dintre operă și public;

c) o specializare a proceselor de difuzare a operelor create, context în care începe o polarizare a circuitelor culturii: între o cultură așa-zis populară și o cultură așa-zis „savantă” (*lettrée*) sau cultă. Prin urmare, procesul de diferențiere a circuitelor socio-culturale nu ține de logica internă a culturii, ci de „logica socială” a practicării culturii, de modurile sociale de creație și folosire a operelor.

Pentru McLuhan întregul fenomen al schimbării culturale este legat de cele două revoluții: *revoluția alfabetică* și *revoluția tiparului*, aceasta din urmă fiind, de fapt, o prelungire a primei revoluții, cea alfabetică, manifestată odată cu inventarea alfabetului, ceea ce a determinat o supralicitare a vizualului în detrimentul celorlalte facultăți și funcții ale percepției și gândirii.

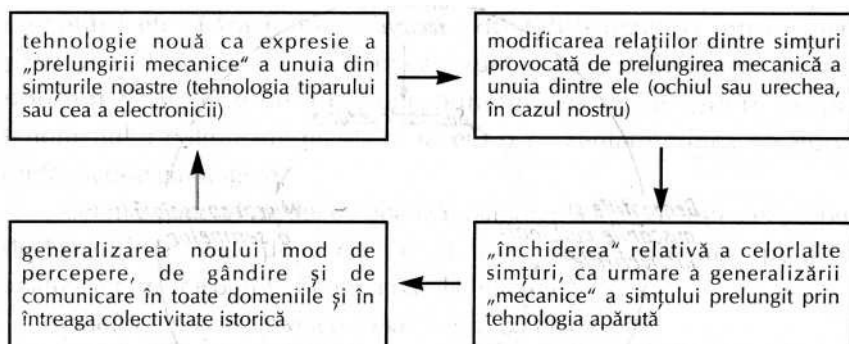
Perfecționarea unei tehnici, cum este alfabetul, de exemplu, este echivalentă cu o „prelungire a unuia din simțurile noastre printr-un procedeu mecanic, cum ar fi, de pildă, scrierea fonetică”, ceea ce duce la o „schimbare în raporturile dintre simțuri”¹⁶⁷. Această schimbare a raporturilor dintre simțuri se generalizează în toate domeniile vieții sociale și la toate grupurile sociale, reprezentând procesul „revoluției culturale”. Revoluția alfabetică a însemnat începutul acestui proces, ducând la

166 L. Mumford, *Sticks and Stones* (p. 41-42) apud McLuhan, *op. cit.*, p. 269.

167 *Ibidem*, p. 100-101.

supralicitarea vizualului în detrimentul celorlalte simțuri, la apariția spațiului newtonian, uniform, repetabil, egal cu sine, formă corespunzătoare mutației în relația simțurilor și opusă formei spațiale a culturilor orale, în care avem de-a face nu cu segmentarea și linearitatea, ci cu „simultaneitatea conștiinței” etc. Revoluția tiparului a însemnat generalizarea tehnologiei alfabetice și a consecințelor ei în toate domeniile vieții: în cel al relațiilor dintre indivizi, al organizării, în cel al formelor de muncă, al formulelor ideologice (manifestarea mercantilismului și naționalismului etc.), ducând la apariția unei noi formule de personalitate, aceea a individualismului burghez.

După cum remarcăm, culturile stau sub semnul unei anumite tehnologii de comunicare umană, care, generalizată, devine legea întregului univers uman. Astfel, tiparul a determinat apariția „*Galaxiei Gutenberg*”, adică a unei lumi sociale organizată în componentele ei subiective și obiective, prin mijlocirea tiparului, ca expresie a simțului văzului „prelungit” printr-un „procedeu mecanic”, până la a deveni facultatea care-și subordonează toate celelalte simțuri subordonându-și astfel întregul proces de organizare a experienței umane. Deci legea schimbării culturale este, la McLuhan, o relație dintre următoarele momente:



Acestea sunt cele patru momente ale revoluției culturale.

După cum se poate observa, avem de-a face cu o variantă a teoriei tehnologice a schimbării, o variantă mai

rafinată decât cele pe care le-am criticat când am expus teoriile tehnologice ale schimbării sistemelor socio-culturale. Limitele acelor teorii sunt pe deplin specifice și teoriei lui McLuhan. Trebuie, totuși, subliniat meritul acestuia de a fi evidențiat rolul unuia din factorii schimbării culturale, și anume cel care poate fi denumit „tehnologia comunicării”. Într-adevăr, se pare că nu se poate asista la o schimbare reală în sistemul culturii fără o schimbare a tehnologiei cunoașterii și comunicării.

Limita teoriei lui McLuhan este aceea de a fi redus explicarea schimbării culturale la acest factor și de a nu fi luat în considerare o altă variabilă, și anume aceea care se referă la relațiile culturale, relații ireductibile la simplele relații intersenzoriale, așa cum ne-ar lăsa să înțelegem. Autorul procedează ca și cum sistemul relațiilor socio-culturale n-ar avea o natură obiectivă, ci ar fi reductibil la sistemul relațiilor dintre simțuri (intersenzoriale). Modificarea culturii nu s-ar putea realiza decât prin intervenția unui factor exogen – tehnologic. Aici apare echivocul concepției sale în ceea ce privește înțelesul culturii și al dinamicii sale.

Către un model științific al circuitului socio-cultural. Concluziv, putem considera că avem nevoie de o concepție sociologică de explicare a circuitului cultural în care să fie implicate conceptele de structură socială și suprastructură, de creație și consum etc., ierarhizate pe baza unor principii teoretice clare și pe baza unor contexte istorice bine delimitate. Propunem o astfel de schemă în fig. 11.

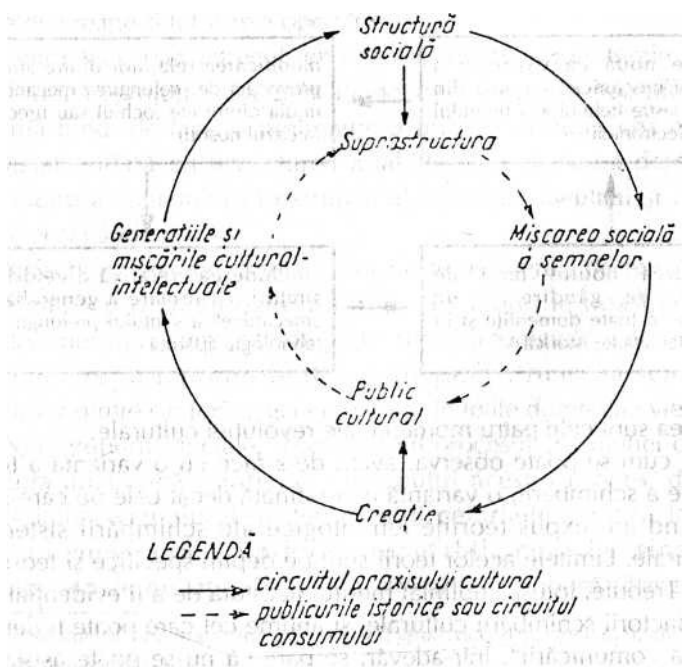


Fig. 11. Circuitul socio-cultural.

Prin urmare, se cere examinată, în viziune sociologică; problema structurii sociale a comunicației de masă, context în care vom încerca să punem în lumină mecanismul de clasă al comunicării culturale și al scindării culturii. Pe această bază vor putea fi înțelese aspectele funcționale ale „culturii”, respectiv funcțiile comunicațiilor de masă.

7.3. STRUCTURA SOCIALĂ A COMUNICAȚIEI DE MASĂ

Comunicațiile de masă și cultura de masă. Mecanismele comunicării

Dezvoltarea sociologiei comunicațiilor de masă este puternic marcată de elaborarea unor paradigme adeseori „concurențiale” prin care se delimitează problemele de studiat, se prescriu metodele necesare cercetării etc. Fără îndoială că se pot stabili legături între aceste paradigme și câmpul ideologic în care sunt elaborate. De aceea, socotim

oportun ca înainte de a expune punctul nostru de vedere asupra fenomenului culturii de masă, să facem o prezentare critică a câtorva dintre aceste paradigme.

Cel mai general model de analiză, paradigma clasică, este cel propus de Harold Lasswell după care o „acțiune de comunicare” poate fi analizată prin „răspunsul la următoarele întrebări”:

*cine? ce spune? prin ce canal? cui? cu ce efect?*¹⁶⁸.

După autorul citat, această paradigmă are avantajul de a dimensiona procesul de comunicare și de a elabora un sistem de modele atașat fiecărei dimensiuni. Astfel, cercetătorul lui „cine” („comunicatorul”) determină factorii care „generează și dirijează comunicația”. Metodologic, acesta este domeniul „analizei de control”. Cercetătorul lui „ce spune” (mesajul) își delimitează și cercetează domeniul prin „analiza de conținut”. Specialistul „canalului” practică „analiza mijloacelor de comunicare” (*media analysis*). În fine, cercetarea receptorului se bazează pe „analiza audiției”, iar a efectelor pe „analiza efectelor”. Schema se oprește asupra analizei componentelor procesului de comunicare de masă.

Un număr foarte mare de cercetări sunt efectuate cu ajutorul schemei clasice a lui H. Lasswell. Putem conchide că, în majoritatea lor, cercetările efectuate la noi sunt și ele sub semnul acestei paradigme¹⁶⁹, cu sublinierea că studiile sunt inegal distribuite pe cele cinci componente ale modelului. Cele mai studiate au fost canalele difuzării, mesajele și publicul.

Cu mici excepții (menționăm unele sondaje speciale cu ocazia unor emisiuni ca cea legată de primul zbor al omului pe Lună, sondajele efectuate de Oficiul pentru

168 H. D. Lasswell, *Structure et fonction de la communication dans la société* în F. Balle et J. Padioleau, *Sociologie de l'information*, Larousse, Paris, 1973, p. 31.

169 Asupra cercetărilor străine, în general americane, efectuate cu ajutorul paradigmei lui Lasswell, vezi studiul semnat de John W. Riley jr. și Matilda W. Riley, *Mass Communication and Social System*, în *Sociology Today*, sub col. lui R. K. Merton, vol. II, Harpen, and Row, New York.

studii și sondaje al Radio-Tv.), problema efectelor nu a fost luată în studiu.

Amintim, pentru a ilustra cercetarea efectelor, celebrul studiu al lui H. Countril¹⁷⁰. Acesta a descris panica generată în rândul auditoriului în urma radiodifuzării operei dramatizate a lui H.G. Wells „Războiul lumilor”.

Cercetările efectuate asupra publicului (componenta „pentru cine” din schema lui Lasswell) au permis diferențieri ale publicului după caracteristici socio-profesionale și zonale (geografice), au relevat importanța și caracteristicile colectivității, talia familiei etc.

Studiile lui Lazarsfeld în S.U.A. și Bourdieu în Franța, altele efectuate în Polonia și Iugoslavia au corectat ipoteza după care diversele mijloace de comunicare în masă își dispută publicurile. Ei au descoperit că, de fapt, publicurile diverselor medii se întrepătrund. Bourdieu a arătat că acei care merg la cinema urmăresc și TV, citesc și cărți de divertisment, lecturează reviste (cel puțin una)¹⁷¹. În general, aceste studii pun în relație sistemul mass-media cu sistemul valorilor culturale.

În concluzie, putem spune că pentru H. Lasswell, „acțiunea de comunicare” comportă o structură particulară, care implică o relativă autonomie a părților sale componente și, deci, o cercetare izolată a acestora. Principala sa limită este, deci, aceea că nu permite abordarea comunicațiilor de masă ca sistem și limitează astfel valoarea cercetărilor la o analiză descriptivă, realizând cel mult elaborarea unor tipologii limitate în cadrul fiecărei componente a sistemului.

De altfel, însuși autorul a resimțit nevoia unei perspective integratoare în astfel de cercetări. El concepea această paradigmă doar ca un stadiu mediator care trebuie depășit în direcția unor abordări integratoare. „Ne interesează mai puțin să fracționăm acțiunea de comunicație, cât s-o vedem ca totalitate, în relație cu

170 *The Invasion from Mars*, Princetown University, Press, 1940.

171 Bourdieu et L. Boltanski, *L'amour de l'art*.

ansamblul procesului social”¹⁷².

În această direcție a fost orientat efortul elaborării de noi paradigme de explicare a comunicațiilor de masă. Unii teoreticieni au încercat să determine modelul structurării unei „situații de comunicare în masă” și deci să definească astfel cultura de masă ca acel tip de cultură care se constituie printr-o dinamică intensă a comunicațiilor mijlocite de un subsistem special (C) care are funcția de a „selecționa” informațiile despre ambientul receptorilor, a le „traduce” sub o formă simbolică oarecare (codificare) și a le transmite receptorilor printr-un canal oarecare¹⁷³. Deci, în condițiile culturii de masă, elementul definitoriu este subsistemul acesta de mediere cu funcțiile menționate și, ca atare, schema comunicației interpersonale, în general adoptată pentru a explica procesele comunicațiilor de masă, se dovedește a fi nu numai incompletă, dar chiar eronată.

Căci, după opinia noastră, simpla prezență a actului de comunicare este categoric insuficientă (prea general) pentru a defini un tip particular de cultură, cum este cultura de masă. Orice act de cultură presupune exercițiul unei funcții - agent al comunicării. Meritul paradigmei menționate este că a localizat această funcție, i-a delimitat suportul și a deschis astfel cadrul unor analize asupra caracterului activ, productiv al culturii de masă și nu simplu consumator în raport cu o cultură deja constituită. Este astfel prezentată funcția creatoare a culturii de masă, atât de mult disputată în scrierile sociologice și filosofice occidentale.

Din analiza celor doi autori se desprind două aspecte:

a) actul comunicației de masă este mediat de un sistem de simboluri care servește codificării mesajelor transmise;

b) sistemul mediator C., care se constituie în

172 H. D. Lasswell, *op. cit.*, p. 32.

173 Vezi asupra acestei paradigme B. H. Westley și Malcolm S. McLean, *Une modele conceptuel pour la recherche sur les Communications*, în F. Balle și J. Padivoleau, *op. cit.*, p. 43-52.

comunicația de masă, are rolul de a furniza receptorilor un ambient lărgit, care altfel n-ar putea fi perceput. Fără acest efect adițional derivat din rolul sistemelor mediatore C., receptorul n-ar avea posibilitatea să se pună în legătură directă cu X (obiectul informării) sau cu situația contextuală a lui X (relațiile lui X cu alte persoane, grupuri, instituții etc.). Prin urmare, avantajul culturii de masă este acela că permite accesul indivizilor la un sistem codificat de informații cu privire la o arie foarte extinsă de evenimente, altfel inaccesibile lor și, ca atare, permite, o creștere a capacității sociale de acțiune, Limitele modelului prezentat sunt: a) nu dezvăluie relațiile ascunse dintre sistemul mediator al comunicării și forțele sociale supra instituite, deținătoare ale puterii și, deci, caracterul de clasă al oricărui sistem de simboluri; b) nu evidențiază acele relații care ne-ar permite să analizăm funcția ideologică a culturii și procesele de manipulare politică. După autori, prezența acestui sistem de mediere¹⁷⁴ apără receptorul de „mesajele voluntare”, agresive, or, de fapt prezența acestui mecanism are în concepția noastră o funcție latentă și anume aceea de a disimula „caracterul arbitrar” al unor sisteme de simboluri utilizate în transmiterea informațiilor cu privire la ambientul social. Prezentăm un model analitic cu mult mai avantajos întrucât încearcă studiul comunicațiilor de masă cu pornire de la poziția receptorului în cadrul structurii sociale globale.

174 Prezentăm în figura 12 schema propusă de autori pentru a face mai clară poziția sistemului mediator C în comunicațiile de masă.

Fig. 12. Poziția sistemului mediator C în comunicațiile de masă.

Explicarea schemei. „Mesajele C transmise la B (x)” reprezintă selecțiile lui B între mesajele x ale lui A și printre selecțiile și abstracțiile asupra lui x realizate de C în propriul său câmp senzorial (x3, X4) care pot sau nu pot să fie niște x din câmpul lui A. Într-o situație de comunicații de masă un mare număr de C (sistemul mediator, n.n.) primește de la un mare număr de A (emittătorii) și transmite la un număr mai mare de B (receptorii) care primesc simultan și din partea altor C.

Punctul de pornire în elaborarea acestei paradigme a fost teoria grupului de referință. Folosind paradigma grupului de referință, cercetările au clarificat natura sistemului mediator, ca mecanism implicat în comunicație, deși, în același timp, au operat o reducere a fenomenului la unul din aspectele producerii sale. Conform teoriei grupului de referință, mesajele mass-media parvin indivizilor situați într-un context relațional prealabil determinat de grupele de apartenență și de referință. Or, așa cum au lămurit pe rând adepții acestei teorii, grupul de referință îndeplinește o funcție normativă și o funcție comparativă și, ca atare, ele au un rol activ în receptarea mesajelor în sensul selecției și înțelegerii semnificațiilor transmise. Astfel că percepțiile mesajului și răspunsurile la ele sunt asemănătoare cu cele ale familiei, prietenilor sau altor grupuri importante în care receptorul este integrat sau la care se raportează.

Între poziția în structura socială a celui care percepe și percepția sa există o legătură nemijlocită. În sensul acesta, evident că un conflict de roluri, de pildă, derivat din raporturile individului cu mai multe grupuri, ale căror valori sunt în conflict, determină, „presiuni contrare” în raport cu mesajele mass-media. Aceste concluzii sunt de mare utilitate în studiul propagandei prin mass-media în care se demonstrează că propaganda poate solicita un proces dat numai în condițiile în care grupele

primare facilitează receptarea. Este bine cunoscut studiul lui A. Shils și M. Janowitz cu privire la rolul grupelor primare din armata hitleristă în direcția zădărnirii propagandei aliaților. Ca atare, studiul comunicațiilor de masă trebuie centrat pe structura socială globală și nu pe una din componentele sistemului de comunicații. Căci, așa cum arată autorii acestei paradigme, înseși grupele primare sunt structurate într-un sistem global care le predetermină. Consecințele acestui model pentru analiză sunt multiple, ceea ce pune în evidență faptul că:

a) emițătorul și receptorul sunt interdependenți; b) relațiile lor sunt indirecte, ele proliferază într-o rețea mai largă, în raport cu membrii grupului și ai altor grupe cărora aceștia le aparțin; c) se dezvoltă „un model global de interacțiune” așa cum apare în schema propusă de autori¹⁷⁵.

Schema care corespunde concepției grupului de referință asupra fenomenului difuzării și receptării mesajelor este prezentată în figura 13.

Apare clar influența grupului primar și a structurii sociale asupra receptării mesajelor.

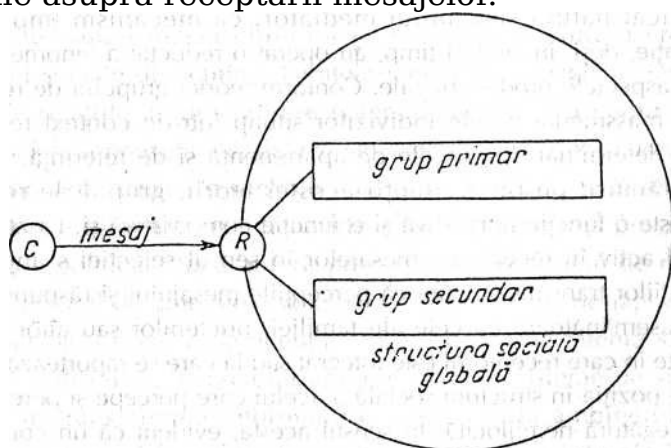


Fig. 13. Model de difuzare și receptare a mesajelor.

175 John W. Riley jr. și Matilda W. Riley, *La communication de masse et le système social*, în F. Balle și J. Padioleau, *op. cit.* p. 69-96

Această paradigmă, deși are merite suplimentare în raport cu paradigma grupului de referință, în direcția elaborării unei perspective integraliste asupra culturii de masă, este limitată în ceea ce privește conceptul de societate, de sistem social, așa cum îl elaborează autorii.

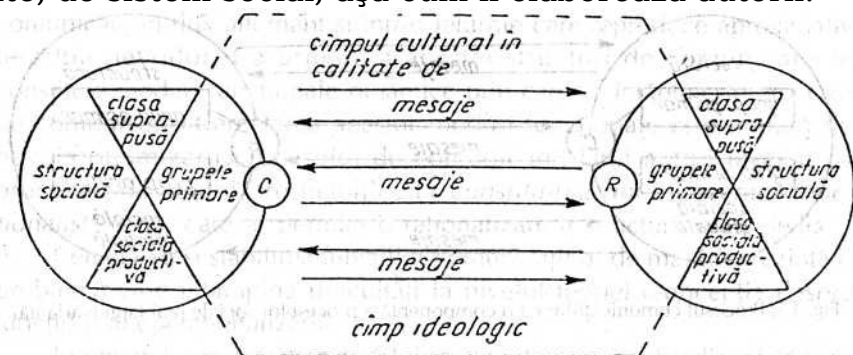


Fig. 14

Câmpul cultural al comunicării ca spațiu ideologic (fig. 14) *Problema manipulării prin mass-media în țările dezvoltate.* Modelul prezentat mai sus comportă serioase limite ideologice și epistemologice.

După părerea noastră, trebuie relevat faptul că înseși grupurile sociale de referință, primare sau secundare, care sunt cadrul receptării mesajului, trebuie, la rândul lor, redefinite. Ele nu sunt sursa primară a criteriilor de receptare, ci un instrument prin care forțele sociale, clasele sociale atrag indivizii în câmpul lor de influențare, manipulare și legitimare. Prin intermediul grupului primar și secundar o clasă socială acționează impunându-și sistemul său de valori și criterii. De aceea, manipularea prin mass-media are un caracter ascuns, creând iluzia libertății individuale în fața mesajului. În figura 15 prezentăm o schemă globală de interacțiune în care procesul comunicațiilor de masă apare ca o componentă a proceselor sociale mai largi¹⁷⁶. În general, clasa supra instituită orientează indivizii fie în direcția evadării sociale, propunându-le modele consumiste, fie în direcția „înregimentării sociale” a acțiunii pentru întărirea

176 *Ibidem*, p. 96.

sistemului său de criterii și valori. În felul acesta putem înțelege cum anume o societate de consum devine în același timp un „sistem represiv”. La polul opus, o clasă socială productivă, subînstituită, acționează fie în direcția refuzului spontan și nesistematic, fie în direcția recuperării critice și revoluționare a culturii dezavantajate (sistem de valori și de mijloace civilizatorii, deci inclusiv mass-media), fie în direcția acțiunii sale de eliberare față de sistemul represiv al societății influente.

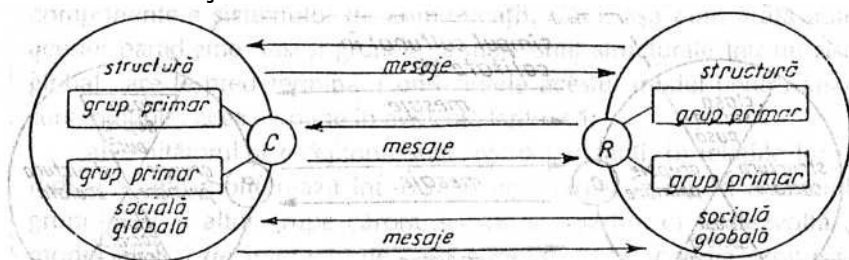


Fig. 15. Procesul comunicațiilor ca o componentă a proceselor sociale mai largi (variantă).

Valoarea schemei astfel realizată constă în faptul că:

a) interpretează comunicația ca un mecanism utilizat de forțele sociale în direcția reproducerii și/sau transformării structurii sociale;

b) consideră mediul comunicării ca mediu cultural ideologic și pune în evidență funcția socială a ideologiilor;

c) permite o analiză cu privire la dimensiunea axiologică a ideologiei;

d) ne relevă modul socialmente determinat și global de structurare a mesajelor;

e) permite, ca model, o abordare critică a teoriilor elitiste, în care masele nu apar ca agenți ai producției culturale, ci doar ca mase consumatoare de cultură;

f) permite critica teoriilor culturii de masă ca fenomen și stadiu de masificare a culturii.

7.4. FUNCȚIILE MIJLOACELOR COMUNICAȚIEI DE MASĂ

Prezentând o schemă privitoare la specificul comunicației de masă, după B.H. Westley și M.S. McLean, arătăm că receptorul este integrat unui câmp informațional codificat. Relația receptorului cu informațiile privind obiectele și problemele sociale este mijlocită de un sistem C, care selectează, codifică și transmite informații despre obiectele și problemele sociale în funcție de nevoile receptorului. Ca atare, individul ia contact cu problemele sociale prin mijlocirea unor conținuturi informaționale comunicate în flux alternant și într-o ierarhie care reproduce aproximativ ierarhia nevoilor. Ca urmare a acestei structuri de comunicare se constituie moduri funcționale dinamice prin care se înfăptuiește procesul de comunicare. Cercetarea acestor moduri funcționale este impusă de nevoia optimizării procesului de comunicare. Unii autori propun ca procedeu de organizare nemijlocită constituirea unui „inventar funcționalist” (s.n.), care ar permite o raționalizare a structurii mass-media¹⁷⁷.

Cercetarea și stabilirea funcțiilor comunicațiilor de masă reprezintă o problemă care întâmpină dificultăți la nivelul teoriei (concepția despre funcții) și al operaționalizării.

În general, s-a încercat o stabilire a funcțiilor mass-media ca proces social tipic societăților moderne. Două mari dificultăți apar la acest nivel:

- Dificultatea cercetărilor comparative între societăți diferite ca structură și nivel de dezvoltare;
- Imposibilitatea de a discerne cât din efectele acestui proces asupra indivizilor, grupelor, societăților în ansamblu, se datorează funcțiilor grupelor, societăților, funcțiilor specifice ale mass-media și cât se datorează altor procese concomitente, ca acel al educației instituționalizate, culturii orale, sistemului politic etc. Deci, un astfel de demers împinge teoria spre o dezvoltare

¹⁷⁷ Vezi un astfel de inventar propus de Charles R. Wright în *Public Opinion Quarterly*, vol. 24, 1969, Princetown University, Princetown, studiu reprodus de Balle și Padialeau în lucrarea citată de noi, p. 53-67.

speculativă. Tentativa depășirii acestor dificultăți au făcut-o Márton și Lazarsfeld, propunând un nivel mediu de analiză și anume: studierea „structurilor concrete ale comunicațiilor sau studierea metodelor comunicării în masă”. Au fost stabilite, în contexte sociale delimitate, funcții tipice ale unor astfel de metode. Pentru reviste, de exemplu, s-au stabilit în astfel de cercetări funcții ca:

- a) funcția de *informare*;
- b) funcția de *analiză a informațiilor*;
- c) funcția de *constituire a unui „cadru general”*;
- d) funcția *distractivă (loisir)*;
- e) funcția *enciclopedică* (a furniza o informație suficient de diversificată) ¹⁷⁸.

H. D. Lasswell, exprimând exigența unei analize integraliste asupra comunicațiilor de masă, pentru a compensa astfel cadrul fragmentarist al modelului său (*cine, ce spune, prin ce canal, cui, cu ce efect?*) concepea trei funcții tipice pentru comunicațiile de masă:

1. funcția de „coordonare a diferitelor părți ale societății în răspunsul dat mediului”;
2. funcția de „supraveghere a mediului”;
3. funcția de transmitere socio-culturală (a „moștenirii sociale”) ¹⁷⁹.

Ceea ce reținem, ca aspect important, este concepția acestui autor cu privire la relația dintre nevoi, valori și comunicațiile de masă, pe de o parte, și dintre acestea și ideologie, pe de altă parte. După ce propune o listă de valori tipice societăților occidentale, precum putere, bogăție, considerație, bunăstare, inteligență, conchide că acestea sunt inegal repartizate în cadrul structurii sociale. Concentrarea acestor valori în mâinile unora este apoi transmisă din generație în generație, „antrenând formarea unei societăți de castă, în opoziție cu una mobilă” ¹⁸⁰.

178 Malcom Wiley, *The Functions of Newspapers*.

179 H. D. Lasswell, *Structure et fonction de la communication dans la société*, ed cit p. 32.

180 *Ibidem*, p. 35. O astfel de analiză se efectuează în Franța de grupul de sociologi de la Centrul de sociologie europeană condus de P.

Mecanismul care asigură această transmitere este ideologia, definită de H. Lasswell *ca fiind acele comunicații care servesc drept suport instituțional al distribuirii valorilor în plan social. La rândul ei, ideologia este transmisă generațiilor noi prin „agenții” specializate, precum școala și familia.*

Din păcate, cu excepția analizei puterii, care din punct de vedere comunicațional este structurată în „doctrină politică” și spectacol politic, analiza nu este dezvoltată în direcția desprinderii unei noi funcții a comunicațiilor de masă, și anume aceea de reproducere a relațiilor de forță, de inegalitate între clase și grupuri sociale¹⁸¹.

Alte moduri de analiză a funcțiilor comunicațiilor de masă sunt cele care pornesc de la studiul organizațiilor, al instituțiilor comunicării de masă, context în care, în general, este utilizată paradigma lui Malinowski cu privire la analiza instituțională a culturii. Sunt astfel analizate pe rând rolurile componentelor structurale (personal, norme, statut, activități etc.) ale instituției în realizarea actului de comunicare.

Modelul cel mai complet de analiză a funcțiilor comunicațiilor de masă este însă propus de Ch. R. Wright. Modelul la care ne referim comportă, în principal, trei niveluri analitice:

a) *stabilirea „activităților de comunicație de bază”,* realizate prin intermediul mijloacelor de comunicație în masă;

b) *stabilirea registrului funcțional* (funcții, disfuncții, funcții latente și manifeste etc.) atașat fiecăreia dintre activitățile comunicației de bază;

c) *stabilirea nivelului efectelor acestor activități* (societate, grupuri, indivizi, sisteme culturale).

Bourdieu, în lucrări ca: *La reproduction, L'amour de l'art* și studii mai restrânse.

181 Pentru B. Malinowski cea mai mică și mai omogenă unitate a culturii este *instituția*. Universalitatea ei permite un studiu integral și comparativ al culturilor în timp și spațiu.

Preluând tipologia lui Lasswell asupra funcțiilor, Wright consideră că, în cadrul oricărei societăți, există în mod necesar patru activități de comunicație de bază fără de care echilibrul social ar fi imposibil. Deci, sensul pe care noi îl desprindem la aceste activități este acela care se referă la faptul că ele sunt inerente oricărei stări socio-culturale, la orice nivel al acesteia. Cele patru activități de comunicație de bază sunt:

1. *„supravegherea mediului”*, care se referă la activitățile de adunare și distribuire a informațiilor asupra mediului;

2. *punerea în relație a segmentelor sociale* (părțile unei societăți) în răspunsul lor dat mediului și care se referă la acele activități de interpretare a informațiilor și de prescriere a conduitelor, de adaptare la evenimentele relatate¹⁸².

3. *transmiterea moștenirii sociale între generații*, cuprinzând activități care se referă la comunicarea „stocului de norme sociale, informații și valori” ale unui grup de la o generație la alta;

4. *distracția care se raportează la acele activități de comunicare destinate amuzamentului, divertismentului, în general*.

Toate aceste activități există și independent de apariția mijloacelor de comunicare în masă, realizate, evident, prin intermediul altor instanțe socio-culturale și altor mijloace.

Ca atare, o problemă nouă, neanalizată de autor, tipică pentru societățile în tranziție, este aceea legată de *transferul de funcții de la instituții tradiționale la instituțiile mass-media*, și, deci, de conflictul și decalajele care pot apărea între acestea.

Sintetizând aspectele implicate de cele trei niveluri analitice ale mass-media într-o paradigmă funcțională, Ch. R. Wright propune o „formulă” cuprinzând douăsprezece elemente:

(1) funcțiile (3) manifeste și care sunt și ale

182 Ch. R. Wright, *op. cit.*, p. 57.

comunicațiilor

- (2) disfuncțiile (4) latente de de masă
- (5) supraveghere (9) societate
- (6) punere în relație (10) grupele componente
- (7) transmitere culturală, pentru (11) indivizi
- (8) distracție (12) sistemele culturale¹⁸³.

Dacă, de pildă, ne referim la activitatea de comunicație de bază, de supraveghere, constatăm că informațiile asupra evenimentelor au consecințe specifice. Funcțiile lor sunt:

- *De avertizare;*
- *Instrumentale*, în raport cu cerințe instituționale;
- *De asigurare a unui prestigiu celui care se ține la curent cu noutățile;*
- *De atribuire a unui statut celui citat într-o informație difuzată;*
- *De respectare a normelor („eticizare”).*

În general, deci, putem spune că cercetările desfășurate asupra funcțiilor mass-media procedează, fie la a stabili o listă de funcții, îndeplinite de mesajele comunicațiilor, fie la a elabora o teorie specială (de rang mediu) care implică trei etape:

- A elabora paradigma analizei funcționale (inventarul funcțiilor mass-media), care, așa cum am văzut, implică trei niveluri analitice;
- A formula „ipotezele funcționaliste”;
- A aplica aceste ipoteze asupra cercetării unuia din aspectele comunicațiilor de masă.

După ce am înfățișat paradigma elaborată de autorul menționat, prezentăm cea de-a doua etapă a analizei, și anume: *formularea ipotezelor funcționaliste*. Aceste ipoteze se referă, în general, la condițiile de echilibru și eficacitate ale unui sistem dat.

Hempel sintetizează aceste ipoteze în propoziții generale cu privire la relația dintre un „sistem S” și un „element i”, care devine elementul analizei funcționale. Sistemul „S” este definit printr-o stare internă (Ci), o stare

183 *Ibidem*, p. 58.

externă (Ce), astfel că „i” este considerat o exigență funcțională pentru S (Ci, Ce). În condiții reale avem o serie de stări R, care definesc o situație normală, în raport cu echilibrul unui sistem S și o clasă de elemente I, în care fiecare element particular „i” este echivalent funcțional cu oricare altul.

Deci, *ipoteza fundamentală a sistemului S este cea descriind relația de autoreglare.*

În general, trebuie făcută o remarcă privind natura stării de funcționare normală. Aceasta este, îndeobște, marcată de jocul valorizării și, ca atare, ea rezultă din definiția situației de către individ sau grup, tot atât cât și din structura condițiilor sale obiective.

De aceea, considerăm că o cercetare a aspirațiilor, ca fiind nemijlocit legate de sistemul de reprezentări sociale, trebuie neapărat efectuată în contextul analizei funcțiilor. În raport cu cele patru tipuri de activități de comunicație de bază, Wright elaborează un inventar al funcțiilor utilizate în studiul comunicațiilor de masă pe care îl prezentăm în tabelul 3. Valoarea acestui inventar derivă din faptul că este elaborat în conformitate cu exigențele analizei critice a funcționării unui sistem, adică atât sub aspectul funcțiilor, cât și sub cel al disfuncțiilor, al funcțiilor potențiale (latente) și manifeste și al nivelului de repetare a efectelor: individ, subgrupuri, cultură, societate.

TABELUL 3

Inventar funcționalist parțial pentru studiul
comunicațiilor de bază - (după Ch. R. Wright)

Socie	Individ	Subgrupuri
tate		
1. Activitate de supraveghere (informare)		

funcționalistă, cu reducere la postulate, chiar mertoniene, ale fenomenului);

b) dacă este utilizat într-o strategie de transformare, devine un mecanism activ de transformare a obiectelor socio-culturale difuzate (nu difuzăm pentru a disimula o practică instituțional-politică, ci pentru a transforma un sistem de relații);

c) are o funcție critic-transformatoare, în raport cu medii socializatoare rămase în urmă – deci modifică structura de nevoi culturale;

d) este o pârghie a strategiilor de planificare și prognoză a strategiilor de construcție socială și nu de adaptare socială;

e) accentul dominant cade pe latura demiurgică;

f) evaluează costurile nu în raport cu funcțiile, ci în raport cu consecințele.

Cu acestea, relațiile funcționale se modifică radical. Masele nu se mai raportează la mass-media doar ca „publicări cu exigențe funcționale”, ci ca agenți cu exigențe culturale ireductibile, deci cu exigențe proprii prin care se depășește relația funcțională cu obiectul cultural în direcția unei relații de creare a unui obiect cultural adecvat altor moduri sociale de raportare umană.

Cercetările privind gradul de expunere a publicului românesc la acțiunea diverselor canale ale comunicațiilor de masă sunt deosebit de concludente. În studiul „*Utilizarea principalelor canale de informare politică de către publicul televiziunii în anul 1978*” se relevă că publicul televiziunii utilizează și alte canale de transmisie a informației decât TV, după cum urmează:

R angul	Canalul de transmisie	Audiență a zilnică — Media anuală
1	Presa	74, 0%
2	Radio (radiojurnale)	63, 2%
3	Televiziune (telejurnale)	48, 6%

Din studiul citat se desprinde modelul comportamentului de informare prin mass-media al populației cercetate. Acesta implică utilizarea complementară a diverselor canale de comunicare.

Trebuie relevate cercetările sistematice efectuate în cursul deceniului opt de către colectivul Oficiului de sondaje al Radioteleviziunii, constând în realizarea lunară a „barometrului” programului I TV (măsurarea audienței lunare a programului I).

În ceea ce privește durata expunerii la TV, concluziile acestui colectiv erau deosebit de concludente. Astfel, „dacă s-ar porni de la împărțirea tradițională a celor 24 de ore ale unei zile în trei părți egale: una ocupată de munca socială, alta destinată refacerii forței de muncă, iar ultima alcătuind timpul liber, atunci s-ar putea afirma că publicul din țara noastră investea în urmărirea programului de televiziune o treime din timpul său liber”.

Durata medie zilnică de expunere la programele TV după aceleași sondaje a fost următoarea;

În 1975: 2 ore și 43 minute;

1976: 2 ore și 38 minute;

1977: 2 ore și 47 minute;

1978: 2 ore și 42 minute;

Pornind de la aceleași date, un cercetător conchide că „în România, tendințe de televizionare exclusivă s-au manifestat în numai două dintre zilele săptămânii: sâmbăta (3 ore și 16 minute) și duminica (5 ore și 27 minute). În limite raționale se situează televizionarea de către tineret: În 1978 durata medie zilnică de vizionare TV a fost de 2 ore și 35 minute pentru telespectatorii tineri și de 2 ore și 35 minute pentru adulți”.

În cadrul altei cercetări consacrate „formelor și mijloacelor de sporire a eficienței informării de masă și a propagandei în rândurile navetiștilor” s-au obținut date deosebit de concludente, după cum reiese din următorul tabel:

Expunere zilnică și de 2 - 3 ori pe săptămână	Pres a scrisă	io	Rad iziune	Telev
Navetiști	70,0	60,	56,	
	%	0%	0%	
Localnici (lot martor)	89,	74,	75,	
	0%	0%	0%	

Concluzia autorului este că navetiștii se orientează în selectarea diverselor canale mass-media ca surse de informare, culturalizare și destindere, cu precădere înspre radio (88% ascultă radio) și presa scrisă (84% urmăresc cu regularitate presa scrisă).

Alte cercetări ating problema formării comportamentului de receptare a spectacolului teatral. Într-un atare context se atrage atenția asupra faptului că, în conștiința spectatorilor, spectacolul scenic este dominat de personalitatea actorilor. Astfel, la întrebarea privind „indicarea numelui a cinci actori preferați”, 67% din subiecți au dat răspunsuri corecte, pe când la „cerința de a nominaliza trei spectacole jucate pe scenele bucureștene care le-au plăcut mai mult”, numărul de răspunsuri corecte a scăzut la 51, 5%. La cererea de a se indica dramaturgii preferați au răspuns doar 47, 8%, iar la întrebările vizând regizorii și scenografii preferați au răspuns doar 32, 3% și respectiv 6, 6%.

Ca atare, putem vorbi de o mai nouă direcție a cercetărilor în domeniul comunicațiilor de masă, și anume aceea a cercetării interdisciplinare în măsura în care sunt centrate pe o problemă deosebit de complexă cum este aceea a culturii ca mod de viață. Sensul interdisciplinar al acestei categorii este indicat de Miron Constantinescu încă din primele momente ale abordării acestei probleme în contextul cercetărilor consacrate „civilizației” contemporane: „Trebuie făcut un efort de concepție, spunea el, pentru a elabora acest indicator (de nivel de trai) care nu este numai economic (...) este vorba de o complexitate de aspecte care trebuie luate în considerare, încât aş spune că în nivelul de trai intră și nivelul de

cultură, intră și nivelul moral, deci un complex de elemente, care nu pot fi reduse numai la aspectele strict economice, este ceea ce numim calitatea vieții”. Prin urmare una dintre dimensiunile categoriei modului de viață modern și contemporan este *calitatea vieții*. Se pare că nivelul analitic al acestui concept de calitate a vieții este cel de *calitate a relațiilor umane*.

7.5. PUBLICUL CULTURAL. ROLUL MASS-MEDIA ÎN FORMAREA ȘI DEZVOLTAREA OPINIEI PUBLICE

Cercetarea culturii de masă, în particular a publicului ca fenomen socio-cultural, s-a desfășurat la noi în câteva direcții distincte. O primă direcție, care a constituit de altfel și un moment de vârf în cercetările de acest tip, a fost aceea a cercetării publicului ca o categorie socio-culturală cu o istorie proprie, cu mecanisme specifice care pot fi cunoscute doar la nivelul cercetării societăților istorice. Aceasta este direcția istorico-genetică și a fost ilustrată în sociologia românească de Mihai Ralea în lucrarea, unică în felul ei la noi, *„Sociologia succesului”*, precum și de Traian Herseni.

În această lucrare, publicul este prezentat ca fenomen cultural-istoric, cu o evoluție proprie și mecanisme particulare în fiecare perioadă istorică. Evoluția sa este urmărită în relație cu diviziunea muncii sociale și totodată în relație cu unele categorii sociale tipice formelor istorice ale colectivităților umane. Momentul istoric „*originar*” de la care se poate urmări procesul de geneză a publicului este cel corespunzând culturilor sincretice, în care valorile obiective coincid cu cele subiective, iar publicul se identifică cu colectivitatea socială. Acesta este așa-numitul „*public participativ*” iar participarea, fiind legată de obiceiuri, datini, etc., avea un caracter cutumiar. Treptat, odată cu evoluția colectivităților, ca urmare a diviziunii sociale a muncii, apare diferențierea valorilor obiective de valorile

funcționale (valori subiective), iar publicul se constituie ca o categorie sociologică aparte, aceea a publicului asistent. Tipul participării începe să capete un caracter semiinstituționalizat.

Un moment distinct în evoluția publicului se leagă de manifestarea unei categorii culturale noi, sub raport istoric, și anume „reprezentarea culturală”. Odată cu aceasta apare „publicul ocazional”. Societățile actuale cunosc o cu totul altă configurație în care publicul este tot mai puternic marcat de mass-media. El este produsul acestor mass-media. Publicurile tradiționale sunt înlocuite de „masa dispersată”, expusă pasiv comunicațiilor de masă.

Pe acest fond autorii demonstrează o idee centrală a lucrării și anume aceea că succesul, valoarea succesuală este un produs al unui public dat, în așa fel încât între valoarea succesuală și valoarea obiectivă se pot rupe legăturile, tocmai ca urmare a autonomizării publicurilor. Schematizând această evoluție, am avea următoarele etape în evoluția publicurilor culturale (tabelul 4).

După cum reiese din tabel, fiecare tip de public este legat de o formă culturală colectivă particulară. Una din concluziile care se impun este aceea a necesității analizei comparativ-istorice a categoriilor sociologice de cultură și a suportului lor social (cum este publicul în cazul nostru).

În cazul mass-media, mecanismul social al acestor procese culturale este profesionalizarea culturii și ca atare toate consecințele sale sunt legate de neajunsurile unui asemenea proces, cu valoare de universalitate în lumea contemporană.

Tabelul 4
Forme ale publicurilor culturale

Evoluția publicului		Organul „Opinieii publice”.	C
1. participativ	Public	Colectivitatea	Pa

2. Public asistent (ca asistență „ocazională”)	„Vestitorul”.	S prezent unor ev
3. Publicul ca asistență „semiinstituționalizată ”.	„Glorificatorii”.	M semnifi simboli glorific persona
4. Publicul ocazional	Ocazii publice	R manifes eroizar simbol.
5. Asistența instituționalizată, masa dispersată	Mass-media	P epiciza

O altă direcție în cercetarea publicului cultural este cea dată de *analiza funcțională a comunicațiilor de masă*, context în care publicul este o variabilă activă în sistemul mass-media. Elementul central urmărit în atari cercetări este acela al eficienței comunicațiilor de masă în direcția formării de comportamente publice dorite. Această cercetare se încadrează unei tradiții economico-pragmatice în cercetarea comunicațiilor de masă, tradiție care urmărește influențarea comportamentelor într-o direcție de rentabilizare a investițiilor mass-media. Cu rezultate fructuoase o atare direcție a fost dezvoltată la noi de cercetătorii de la Oficiul de studii și sondaje al Radioteleviziunii Române. Se ajunge astfel la un tablou operațional al cercetării care este echivalentul unui inventar al tuturor factorilor care acționează din interior sau din exterior asupra comunicațiilor de masă.

Publicul cultural este o expresie a manifestării opiniei publice în raport cu diversele domenii ale culturii. Ca atare, categoria sociologică de public cultural trebuie explicată în corelație cu cea de opinie publică.

Opinia publică este fenomenul prin care diversele colectivități se raportează la diversele categorii de valori

culturale în cadrul procesului de valorificare a acestora. De aceea, este necesar să examinăm principalele caracteristici și trăsături ale opiniei publice în societate.

Ca noțiune generică, opinia publică *desemnează, în înțeles sociologic, vocea și spiritul unui popor ca popor, caracteristicile sale generale și comune exprimate în gândirea, în atitudinile și acțiunile sale privitoare la problemele de interes general ale vieții politice, economice și sociale.*

Opinia publică se formează atât *în mod spontan*, pe baza condițiilor de existență economico-sociale și în temeiul unor tradiții, obiceiuri și stări de spirit, cât și *sub înrâurirea ideologiei statului, partidelor politice și claselor sociale*. Prin conținutul ei, opinia publică exprimă, explicitează și îndreptățește, prin acțiuni premiale – pozitive sau negative – atitudini și comportamente sociale. *Ea este expresia generalizată a opiniilor individuale ale unui popor ca popor. Prin ea se aud reacțiile colective față de fenomenele și acțiunile vieții sociale.* În opinia publică se împletesc constanța (continuitatea) unor atitudini sociale și reacții (discontinuitatea) de actualitate, fenomene sau acțiuni din viața politică, economică și socială, care trezesc interesele generale și polarizează atenția oamenilor și care concentrează voința și sentimentele lor comune.

Un interes deosebit îl prezintă în această analiză raportul dintre procesele de informare și opinia publică, dintre acestea și mijloacele de comunicare în masă, ca factori, instrumente și purtători de cultură.

Opinia publică nu se poate constitui și exprima decât dacă societatea are la dispoziție mijloace adecvate de informare, încât indivizii să cunoască faptele și evenimentele asupra cărora urmează să-și spună cuvântul și să ia o atitudine sau o hotărâre.

În societatea actuală, mijloacele de comunicare moderne – generatoare ale unei producții de masă, ale unei difuzări și ale unui consum de masă – se caracterizează printr-o participare efectivă în planul

acțiunii și practicii sociale.

Astăzi este unanim recunoscut rolul deosebit al informării și comunicării de masă în viața colectivităților naționale și a colectivității internaționale, faptul că acestea reprezintă o uriașă forță economică, socială, tehnico-științifică, culturală și politică atât în planul emancipării naționale, cât și al democratizării relațiilor internaționale. Acesta este motivul pentru care comunitatea internațională este din ce în ce mai preocupată de promovarea unui nou tip de informare, care urmărește nu numai vehicularea de știri, ci și de idei, cunoștințe științifice și tehnice, de valori autentice, progrese, în sprijinul dezvoltării, participării la decizie și dezvoltare.

În societatea contemporană, informația a devenit o componentă esențială a condiției umane, un important mijloc de cunoaștere. Ea este indispensabilă pentru organizarea și dezvoltarea sistemelor sociale, gradul de organizare a acestora depinzând direct proporțional de cantitatea de informație înmagazinată de aceste sisteme.

Mijloacele de comunicare în masă constituie deci importante resurse ale dezvoltării, informațiile furnizate de acestea reprezentând o modalitate eficientă de reducere a incertitudinii în procesele sociale, un instrument de dezvoltare și creștere a conștiinței publice.

Mijloacele moderne de comunicație, prin impactul asupra categoriilor largi de public, asupra maselor, acționează ca intermediari între faptele, evenimentele, procesele, fenomenele economice, sociale, politice, ideologice, culturale etc. Și opinia publică. Opinia publică se manifestă și acționează în legătură cu probleme aduse la „ordinea zilei” tocmai de aceste mijloace de comunicare în masă.

Publicitatea făcută unor evenimente sau tăcerea cu care acestea sunt învăluite, modul de selectare și expunere a știrilor, prezentarea și comentarea „evenimentelor” influențează în egală măsură conținutul, aprovizionarea cu informații și structura de comunicație a opiniei publice.

Mijloacele de comunicare în masă interesează opinia

publică nu numai în măsura în care își îndeplinesc funcția de informare, de transmitere de știri, de semnalare de evenimente. Ele privesc opinia publică mai ales din perspectiva unei alte funcții, și anume aceea *de exprimare și cristalizare a opiniilor*. Cititorii de astăzi, auditoriul, publicul în general vor să aibă o atitudine, o orientare clară în interpretarea tuturor evenimentelor și, de aceea, ei urmăresc cu atenție acele articole, emisiuni etc., care promovează idei noi și care stimulează gândirea. Fără să exprime o opinie, fără să ofere publicului o orientare în problemele aflate la „ordinea zilei”, în toate problemele de interes public, mijloacele de comunicare în masă nu-și pot îndeplini una din funcțiile lor esențiale. Alături de informații și, adesea, în directă legătură cu ele, mijloacele de comunicare în masă vehiculează și opinii.

Bernard Voyenne¹⁸⁴ subliniază că, departe de a fi numai un suport pentru opinii, care ar exista independent de ea, presa contribuie la cristalizarea opiniilor cel puțin tot în aceeași măsură. Nu numai pentru că ea raportează într-o anumită lumină faptele pe care opinia publică se întemeiază sau crede că se întemeiază, dar și pentru că reacțiile indivizilor care sunt, de cele mai multe ori, nehotărâte și aleatorii, au tendința de a se remodela după cele ale grupărilor, opinii pentru care presa reprezintă de acum înainte, dacă nu singurul, cel puțin principalul vehicul.

Este cuprinsă aici ideea că mijloacele de comunicare în masă îndeplinesc, prin metode și forme specifice, *funcția de îndrumare a conștiinței și comportamentului oamenilor*.

Sociologul Georges Friedmann, întemeietorul „*Centrului de studii de comunicare în masă*” subliniază importanța capitală a mass-media, pe care le califică drept „armă teribilă”. Acestea – notează autorul – sunt capabile să asigure difuzarea informațiilor, să stârnească curiozități, noi interese, să mărească instruirea, să

184 Bernard Voyenne, *La presse dans la société contemporaine*, Librairie Armand Colin, Paris, 1962.

lărgescă orizontul, să-l integreze pe individ în regiunea sa, în țara sa, în planeta sa, să-i dezvolte gustul, cultura sa intelectuală, artistică, pe scurt, să-l facă, într-o sută de feluri posibile, mai prezent la eveniment, la artă, la gândire. În același timp, mass-media sunt capabile să înșele, să degradeze, să alieneze în toate sensurile pe care le propun acești termeni.

Considerând că presa face parte din sistemele de manipulare cele mai active ale opiniei publice, Robert Cisino¹⁸⁵ analizează modalitățile prin care mesajele vehiculate de știrile difuzate de presa din S.U.A. sunt utilizate în menținerea și consolidarea unor imagini, atitudini și opinii, care să favorizeze regimul și cercurile conducătoare din această țară. Subliniind faptul că *transmițătorii de știri, cei care controlează accesul la mass-media iau materialul pe care-l difuzează deja influențat, el atrage în continuare atenția că aceștia îl manipulează, la rândul lor, apelând la diverse tehnici (de obicei la o combinație de tehnici), aplicate în mod conștient pentru a strecura influențele, în încercarea de a face ca publicul american să gândească, să simtă și să răspundă într-un anumit mod*. Influențarea prin selectarea știrilor este apreciată ca una din cele mai eficiente și mai ușoare căi de implantare a influenței. De cele mai multe ori, editorii care selectează știrile iau decizii într-un mod desemnat să sprijine anumite puncte de vedere și influența care rezultă favorizează *statu-quo-ul*. De regulă, știrile trebuie să fie distractive, în dauna realității „dure” sau să nu se opună părerilor publicului.

O altă tehnică este *influențarea prin orientarea știrilor*, care este practică după ce un editor a decis ce material trebuie publicat. El influențează în continuare mesajul în mod considerabil prin omiterea unor părți și elemente din conținut, pe care nu vrea să le facă publice.

Influențarea prin plasarea știrilor este o tehnică prin care editorii știrilor pot reduce la minimum atenția

185 Robert Cisino, *Don't blame the people*, Los Angeles, California Diversity Press, 1971.

acordată unor evenimente (prin plasarea articolelor în ultimele pagini ale ziarelor sau prin acordarea unor spații infime de emisie) sau, dimpotrivă, pot spori interesul față de aceste evenimente (prin apariții pe prima pagină, sau prin orientarea timpului de emisie).

Influențarea prin titluri pornește de la ideea că titlurile stabilesc dispoziția și sistemul de valori ale articolului. S-a constatat chiar că și cei mai instruiți cititori pot fi influențați într-un fel sau altul de către titlu.

Influențarea prin alegerea evenimentelor urmărește ca prin utilizarea unor cuvinte alese cu grijă un editor sau crainic de radio sau TV să poată discredita personalități aflate în dizgrație sau, dimpotrivă, să contribuie la creșterea prestigiului și respectului pentru acestea.

Influențarea prin selecția fotografiilor probează faptul că editorii sunt conștienți de influența puternică ce poate fi implantată în mod secret, printr-o selecție atentă a fotografiilor și peliculelor pentru televiziune.

Autorul menționat apreciază că cele mai importante, mai demne de luat în considerare fotografii publicate în fiecare săptămână în America sunt cele care apar pe copertile revistelor *Time*, *Newsweek*, *Life* și *Look*.

Studiind de câte ori anumite subiecte au fost însoțite de fotografii sau desene pe coperta acestor reviste între anii 1962 - 1969, el conchide că *rareori cei ce fac alegerea se străduiesc să utilizeze fotografii care să atragă atenția publicului asupra problemelor care ar trebui să-i preocupe pe americani*. Câteva cifre sunt concludente. În această perioadă au fost publicate fotografii privind: subiecte comice (182), Vietnam (91), probleme spațiale (64), corporații de afaceri (56), religie (40), sport (35), poluare (3), controlul populației și al nașterilor (3), foamea în lume (1). În schimb, nu a fost publicată nicio fotografie referitoare la foamea în S.U.A., analfabetismul, războiul chimico-biologic, secătuirea creierului, brutalitatea în închisori etc.

Influențarea prin explicațiile care însoțesc

fotografiile pornește de la faptul, evidențiat și de unele cercetări întreprinse pe grupuri de studenți, că diferite explicații, puse sub aceeași fotografie, pot afecta în mod semnificativ atitudinea unei persoane față de subiectul fotografic.

Utilizarea editorialelor pentru distorsiunea faptelor se bazează pe ideea că acestea pot servi ca mijloc ideal pentru aceasta, cu scopul de a convinge ascultătorii să gândească sau să simtă în felul în care doresc crainicii.

În societatea democratică sarcina principală a mijloacelor de comunicație în masă constă în sprijinirea subiecților în acțiunea de consolidare și dezvoltare a noii societăți. Informând despre faptele și evenimentele contemporane, presa, radioul, televiziunea ajută publicul să-și formeze o părere despre evenimente și, treptat, pe baza diferitelor opinii, să-și formuleze criterii ferme în aprecierea faptelor. Telul acțiunii ideologice a mijloacelor de comunicație în masă este nu numai formarea unor păreri disparate despre un fapt sau altul, ci și formarea unei personalități capabile să se orienteze în cadrul realităților sociale, să înțeleagă sensul istoric și semnificația faptelor și fenomenelor multiple ce-i sunt prezentate. Acțiunea mijloacelor de comunicație în masă trebuie să pornească de la ideea că omul societății democratice trebuie să fie capabil nu numai să aprecieze exact fenomenele realității obiective, ci și să participe activ la formarea și transformarea acestei realități. Mass-media dezvoltă, deci, conștiința maselor.

Dacă este adevărat că mijloacele de comunicare în masă - ca factori și purtători de cultură - participă la geneza și manipularea opiniei publice, tot la fel de adevărat este și faptul că acestea sunt sensibile, la rândul lor, la fenomenul opiniei publice, urmând, de multe ori, curentul opiniei, prin creditul acordat rezultatelor anchetelor publice.

Cum am văzut, mass-media are o influență substanțială asupra receptorilor, dar ele se află, în același timp, sub influența acestora. Mijloacele de comunicare în

masă nu tind spre o izolare absolută, ci ele sunt în concordanță cu pulsația mediului. În unele cazuri, forțele politice, ideologice, religioase etc. folosesc mijloacele de comunicare în masă în scopuri particulare, subjugându-le controlului lor. În felul acesta ele își pierd obiectivitatea și libertatea.

Analizând interesul responsabililor mass-media pentru opinia publică, Edwig Emery, Phillip H. Ault, Warren K. Agec apreciază că cei care difuzează informația au nevoie să cunoască bine comportamentele, interesele, obiceiurile, potențialul, dorințele, gusturile, atitudinile și opiniile oamenilor cu care caută să intre în contact și aceasta în scopul optimizării propriiei lor activități.

Fiecare comunicator este interesat să cunoască situația opiniei publice referitoare la el însuși sau la mijlocul său de comunicare. În acest sens, editorul dorește să afle ce „simte” publicul în legătură cu ziarul, revista sau cărțile sale. Redactorul de la radio sau televiziune și producătorul de filme sunt sensibili la aprobarea sau dezaprobarea publicului. La fel, specialiștii în relații publice și reclame doresc să știe dacă au reușit să creeze o „imagine” favorabilă asupra campaniilor sau a produselor lor în mintea publicului.

În plus, cei care difuzează informația sunt interesați de opinia publică din perspectiva atitudinilor publicului față de problemele sociale, economice, politice, culturale etc., față de evenimentele importante.

În măsura în care opinia publică reprezintă o noutate, rezultatele sondajelor sunt distribuite multor ziare sau posturi de radio și televiziune, ba, mai mult, unele ziare și reviste efectuează ele însele sondaje proprii și comunică rezultatele sub formă de știri.

Se poate spune că mijloacele de comunicare în masă reflectă, de regulă, opinia publică printr-o largă publicitate făcută rezultatelor anchetelor asupra opiniilor și atitudinilor în legătură cu o problemă sau alta, cu un eveniment sau altul. De multe ori, presa scrisă, radioul, televiziunea fac cunoscute (mai mult sau mai puțin

conștiincios, mai mult sau mai puțin imparțial, în funcție de sistemul social-politic respectiv, rezultatele unor studii, anchete și sondaje de opinie publică. Există chiar reviste specializate în opinia publică, ca, de pildă, revista „*Sondages: Revue Française de l'opinion publique*”. Această practică permite fiecărui cetățean să cunoască opiniile concetățenilor săi, ajută pe responsabili din domeniul economic, politic, cultural etc., să fie în strâns contact cu masele și, totodată, constituie o cale spre înțelegerea internațională, între cetățenii diferitelor state.

8.

METODOLOGIA CERCETĂRII SOCIOLOGICE A CULTURII

8.1. METODOLOGIE, TEHNICĂ, PROCEDEU DE CERCETARE

Cercetarea culturii are caracter interdisciplinar, fără ca prin aceasta adaptarea unei perspective metodologice unitare să fie relativizată într-atât încât să fie pus în discuție principiul disciplinarității. Viziunea disciplinară este corolarul caracterului sistematic al metodelor și tehnicilor folosite în cercetare. De aceea, alături de sistemul teoriilor care dau expresie domeniului obiectual al unei discipline științifice, se dezvoltă, într-o relativă autonomie, sistemul metodelor, tehnicilor și procedeele sale specifice de cercetare.

Metodologia reprezintă, într-o accepție generală, *principii și reguli privind dezvoltarea și utilizarea unui sistem de metode, tehnici și procedee aplicate pentru a descoperi relațiile generale și legile fenomenelor cercetate.*

Într-o accepțiune mai particulară, metodologia ne apare ca o „*metodică a cercetării fenomenului, dar fără a fi reductibilă la aceasta; ea se preocupă de evaluarea metodelor (validitate și fidelitate), de certitudinea tipurilor explicative utilizate într-o cercetare științifică.*”

Metoda este un *ansamblu de operații care permit mersul gândirii spre aflarea adevărului*. Ca ansamblu de operații cu caracter sistematic metoda se poate delimita în raport cu un fenomen concret cercetat și cu un cercetător oarecare.

Având în vedere diversitatea căilor de aflare a adevărului, evident că se poate vorbi și despre o diversitate a metodelor care, ca atare, pot fi clasificate după diverse criterii.

Un sociolog propune o clasificare a metodelor după criteriile: a) intervenții asupra variabilelor din câmpul cercetării; b) numărul cazurilor luate în considerare; c) timpul.

După criteriul intervenției asupra variabilelor s-ar distinge metoda experimentală de cea neexperimentală. După criteriul numărului de variabile se distinge metoda statistică de cea cazuistică. După criteriul timpului se disting metodele transversale de cele longitudinale.

Desigur că perspectiva clasificării metodelor se poate schimba și, ca atare, se schimbă și modul de enumerare și chiar de definire a metodelor.

Tehnicile de cercetare sunt procedee *concrete, standardizate și manipulabile (transmisibile de la un cercetător la altul)*, utilizate în cercetarea nemijlocită a fenomenului.

Tehnicile se deosebesc după mai multe criterii.

Unii metodologi fac distincție între tehnica de cercetare și instrumentul de cercetare, acesta din urmă fiind „forma materială” a unei tehnici. Se dă ca exemplu faptul că alături de caracterul unitar și constant al operațiilor care dau conținutul tehnicii de cercetare (bunăoară regulile chestionării), instrumentele alcătuite cu pornire de la aceste reguli (chestionarul, în exemplul dat), pot fi de o mare diversitate. La alcătuirea sistemului de metode, tehnici, procedee și instrumente de cercetare concură mai multe discipline. Odată constituite, aceste metode și tehnici se particularizează, se specializează în cadrul unei discipline sau al unui grup de discipline. Ca

atare, sistemul metodelor și tehnicilor de cercetare a fenomenelor culturale conține atât metode și tehnici comune tuturor științelor despre om cât și metode și tehnici comune doar ramurilor sociologiei sau specifice doar sociologiei culturii. Desigur că delimitările între aceste trei niveluri metodologice au un caracter relativ și o funcție mai mult didactică decât științifică.

Având în vedere scopul acestei lucrări, vom face o succintă trecere în revistă a metodelor de cercetare sociologică a culturii, insistând pe alocuri asupra unor particularități pe care le capătă o metodă sau o tehnică dată prin utilizarea ei în cercetarea sociologică a fenomenelor culturale.

Operaționalizarea în cercetarea sociologică a culturii. Concepte, dimensiuni, indicatori, indici. Ipoteza în cercetarea culturii. Etapele cercetării sociologice.

Oricare cercetare pornește de la o teorie asupra fenomenului de cercetat. Legătura dintre teorie și fenomenul concret este realizată la un prim nivel de ipoteza cercetării. După R.K. Merton, ipoteza nu are o origine exclusiv teoretică. Ea poate avea și origine empirică (se poate, deci, origina în observația empirică a fenomenelor). Este deja clar că orice cercetare presupune unele etape care trebuie parcurse de cercetător. După unii metodologi, aceste etape sunt într-un număr de șase (D. Katz), după alții există 12 etape (R. Muechielli).

- *Prima etapă* se referă la delimitarea obiectului cercetării; altfel spus, la alegerea temei de cercetare. Tema se alege în funcție de o teorie. Aceasta ne ajută să identificăm analitic fenomenul și să-l „decupăm”. Este de reținut însă că în delimitarea obiectului cercetării prezența teoriei fenomenului este indispensabilă.

- *A doua etapă* este „prea ncheta”, care își propune fixarea obiectivelor, a costului cercetării, a termenilor în care se va realiza.

- *A treia etapă* constă în determinarea obiectivelor și fixarea ipotezelor.

- Determinarea universului de anchetă este *a patra*

etapă – delimitarea populației de investigat în eșantioane.

– Alcătuirea eșantionului este *a cincea etapă*. Eșantionul este o subpopulație selectată din populația totală în vederea investigării sale efective. Selecția se face fie prin alegerea aleatoare a subiecților, care vor intra în eșantion din populația totală, fie prin stratificare.

– *A șasea etapă* se referă la alegerea tehnicilor de cercetare.

– *A șaptea etapă* este testarea prin ancheta-pilot a tehnicilor cercetării.

– Definitivarea instrumentelor reprezintă *a opta etapă*.

– Aplicarea lor în teren – *a noua etapă*.

– *Etapa a zecea* constă în prelucrarea informațiilor; etapă în care o mențiune specială trebuie făcută pentru procedeul codificării informațiilor, fără de care nu se poate trece la cuantificare. Ne vom referi la codificare când vom vorbi despre chestionar.

– Analiza rezultatelor este cea de *a unsprezecea etapă*.

– Ultima – *a douăsprezecea etapă*, constă în redactarea raportului de cercetare.

8.2. SISTEMUL CONCEPTUAL ÎN CERCETAREA CULTURII.

NIVELURILE TEORIEI ȘI OPERAȚIONALIZAREA

În cercetarea fenomenelor culturale, ne folosim de un sistem de concepte, care este expresia teoriei culturii. Orice teorie are niveluri analitice de profunzime. Unii metodologi consideră două straturi ale teoriei: **a) *stratul descriptiv***, în care avem propoziții descriptive, ca, de exemplu, „studentii adoptă normele și valorile proprii cadrelor didactice, iar copiii pe cele ale părinților și ale rudelor apropiate”. La acest nivel putem formula ipotezele de lucru ale unei cercetări; **b) *stratul explicativ***, care are un rang mai mare de generalitate. Aici se pot formula propozițiile de tipul: „toate societățile au o cultură

obiectivă, o cultură instituțională și o cultură personală” (D. Gusti).

Alți metodologi consideră și un al treilea nivel, și anume *cel metateoretic* care ne indică „modul de folosire a propozițiilor din primul strat”.

În oricare cercetare sunt implicate toate nivelurile.

Funcția ipotezelor de cercetare. Ipoteza este o „întrebare și răspunsul la această întrebare” (cercetarea trebuie să verifice dacă răspunsul formulat, ipotetic, de cercetător este adevărat sau fals, dacă e confirmat sau nu de faptele investigate). În formularea oricărei ipoteze avem relațiile:

„Dacă atunci”.

„Cu cât cu atât”.

Orice ipoteză de lucru se bazează pe o teorie.

Conceptele.

- **Definiții și operaționalizare.** Conceptele sunt „rubrici generale în care clasăm, după proprietățile lor, obiectivele din experiența noastră sensibilă” (G. Viaud – „*L'intelligence*”, Paris, 1967). „*Un concept este un termen, care semnifică o constelație de fapte sociale, statice sau dinamice. Conceptele de instituție, statut sau structură trimit la relații statice; cele de migrație, conjunctură sau conflict se raportează la realități dinamice*”¹⁸⁶.

Conceptele sunt abstracte, transcend realitatea, sunt neobservabile direct, nemijlocit, ci prin mijlocirea „faptelor simple”.

În definirea unui concept se folosesc altele, în așa fel încât într-o cercetare se folosește un ansamblu de concepte „ierarhizate”, „legate între ele” după anumite procedee.

Acesta este cadrul conceptual al cercetării.

Spațiul de atribute. Dimensiuni și indicatori. „Să considerăm fenomenul prieteniei și să distingem faptele relevante prin care se manifestă: a) aceleași gusturi de lectură (citesc aceleași cărți); b) întâlniri cu o periodicitate

186 R. Reszohazy, *Théorie et critique des faits sociaux, La renaissance du livre*, Bruxelles, 1971, în op. cit., p. 84.

constantă; c) simpatie reciprocă exprimată prin apreciere verbală și atitudinală; d) apartenența la aceeași organizație politică; aprobare reciprocă etc.”

Avem deci caracterizarea unei relații (relația de prietenie) cu ajutorul unor fapte particulare, care sunt caractere externe (proprietăți sau atribute) ale fenomenului respectiv. Aceste caractere externe - „semne exterioare” - ale unui fenomen general poartă numele de indicatori. Deci un concept poate fi definit prin indicatorii săi, care redau caracterele externe ale unui fenomen social general exprimat de acel concept. Punerea în legătură a unui concept cu indicatorii săi reprezintă *operaționalizarea*.

Indicatorul, spune ceva, este faptul social căruia i se atribuie sensul de a media cunoașterea altui fapt social între care există o legătură. Cercetarea unui fenomen, a unui fapt social, implică „localizarea” faptului respectiv în cadrul relațiilor sale cu alte fenomene. Acestea sunt „coordonatele” fenomenului respectiv și au semnificație de „proprietăți ale fenomenului”. Ansamblul proprietăților sale constituie „spațiul său de atribute” (Lazarsfeld).

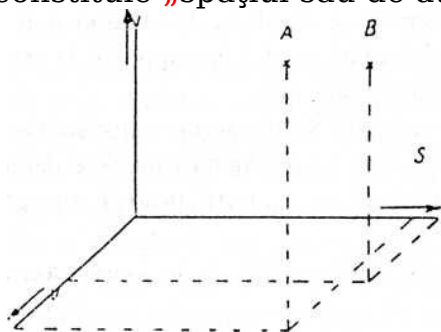


Fig. 16. Reprezentarea grafică a Testului pentru determinarea „spațiului de atribute”.

Să luăm exemplul lui Lazarsfeld privind localizarea a doi studenți în raport cu trei teste: test verbal (V), test de cunoștințe sociale (S) și un test de cunoștințe în științe naturale (N); (vezi fig. 16).

„Sunt determinate pozițiile A și B în raport cu cele trei dimensiuni (cele trei teste) care indică acele trei „clase

de proprietăți” privind cunoașterea culturii școlare a studenților.

Dimensiunile fenomenului pot fi definite cu plecare de la o listă de categorii care redau proprietățile esențiale ale fenomenului cercetat. Uneori aceste dimensiuni-tribute pot fi dihotomice (sexul: M-F), alteori multiple.

Întotdeauna aceste „dimensiuni pot fi determinate prin intermediul unor fapte concrete numite indicatori”. De exemplu: performanța în științele sociale, în exemplul lui Lazarsfeld, poate fi determinată prin indicatorii:

- a) notarea răspunsurilor în cadrul seminariilor;
- b) participarea studenților la cercuri de științe sociale;
- c) realizarea de studii originale în științele sociale etc.

Rezultă deci că *operaționalizarea este procesul de traducere a conceptelor în dimensiuni, a dimensiunilor în variabile și a variabilelor în indicatori*, cum spun unii cercetători în domeniu.

Rolul variabilelor intermediare. Ideea pe care o introduce în discuție termenul de variabilă este aceea de variație. Dacă conceptul ne redă constelația de fapte experimentale prin relațiile și caracterele esențiale ale acesteia, variabila ne redă sensul variației faptelor. Când anumiți factori variază, variabila capătă și ea alte valori. Când unii din factorii unei situații sociale (de exemplu, gradul de expunere la mass-media) variază, atunci variază și situația respectivă.

„Când însă o variabilă X nu este un factor suficient de explicare a producerii lui Y înseamnă că producerea lui Y se datorează intervenției unor factori suplimentari, t, care poartă numele de variabilă intermediară”.

Deci relația XY devine: Xty. (t, în acest caz, este o variabilă intermediară).

X = status ocupațional al părinților

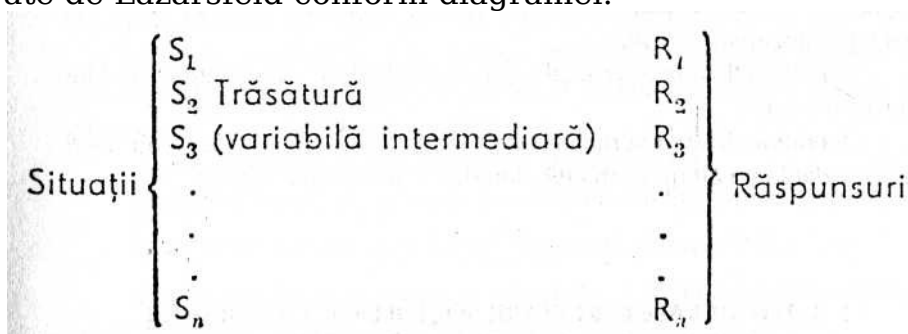
Y = orientarea profesională a copiilor t = aspirația profesională a copiilor (status de aspirație), atunci relația nu este XY, ci Xty.

În raport cu teoria acțiunii o variabilă intermediară este corespunzătoare unei trăsături de personalitate care face stimulii echivalenți și în raport cu acești stimuli comportamentali sunt date răspunsuri echivalente tot datorită acestei trăsături.

Lazarsfeld, sintetizând concluziile cercetărilor lui Allport McClelland, arată că tocmai această trăsătură, variabilă intermediară, determină o unitate între ceea ce va constitui astfel un agregat de răspunsuri și stimuli diferiți.

De exemplu, angostea ca trăsătură a personalității va implica aceleași tipuri de răspunsuri unor indivizi diferiți, trecând prin aceleași situații-stimul.

Funcțiile „trăsături” ca variabilă intermediară sunt ilustrate de Lazarsfeld conform diagramei:



De exemplu, în raport cu angostea, persoanele având această trăsătură se manifestă în anumite situații prin reacțiile: a) își rod unghiile; b) își pierde firea; c) transpiră etc. Aceste reacții se manifestă diferențiat, de la caz la caz, cu probabilități diferite de manifestare. De aceea, reacțiile – ca indicatori ai variabilei – au relație de posibilitate cu trăsătura dată: unii indivizi își pierde firea în situația X, alții doar sunt tulburați fără a arăta lucrul acesta etc. Deci în raport cu factorii X (situații generatoare de comportări tipice) vor apărea „indicatoarele” de angostă (t). Ceea ce face ca Y să aibă atare caracteristici este intervenția lui t (angostea) ca variabilă intermediară (trăsătură de personalitate).

Indicatorii (fapte, manifeste exterioare, perceptibile) întrețin o relație de probabilitate cu variabila exprimând un „caracter ascuns, subiacent” (trăsătură de personalitate în cazul nostru). Ceea ce este „trăsătura” pentru comportamentul indivizilor este „sintalitatea” pentru comportamentul grupurilor. S-a utilizat termenul de sintalitate pentru a desemna ceea ce, într-un grup, corespunde noțiunii de personalitate la un individ. Dacă personalitatea permite o predicție a comportamentului unui individ în circumstanțe definite, sintalitatea va permite să estimăm care va fi comportamentul unui grup sau ansamblu de grupuri în anumite situații concrete¹⁸⁷.

Procedee operaționale în cercetarea sociologică.

Care sunt procedeele operaționale de trecere de la concepte la indicatori și de la indicatori la concepte?

Prima problemă este trecerea de la concepte la indicatori.

Cineva socotea că procedeele operaționale de transformare a conceptelor de indicatori sunt: operaționalizarea *orizontală* și operaționalizarea *verticală*.

Operaționalizarea orizontală este procedeul de „desfacere a genului în speciile sale”.

Operaționalizarea verticală este procedeul de trecere de la un nivel analitic dat la un alt nivel analitic, ierarhic superior sau inferior.

8.3. TEHNICI ALE CERCETĂRII SOCIOLOGICE A CULTURII.

CHESTIONARUL ȘI INTERVIUL ÎN CERCETAREA SOCIOLOGICĂ A CULTURII

Chestionarul. O definiție semnificativă prezintă chestionarul, acesta fiind o *succesiune logică și psihologică de întrebări scrise, imagini grafice, cu funcții de stimul în raport cu ipotezele cercetării care, prin*

187 A. Marvin, *The Dimensions of Social Change in The USA as Determined by the Psychotechnique*, in „*Social Forces*”, XX, 1951, nr. 2, 191, Apud P. Lazarsfeld, *op. cit.*

administrare de către operatorii de anchetă sau prin autoadministrare, determină din partea celui anchetat un comportament verbal sau nonverbal, ce urmează a fi înregistrat în scris.

A. Stabilirea chestionarului

După M. Grawitz stabilirea chestionarului parcurge mai multe etape:

Prima etapă cuprinde definirea conținutului chestionarului, adică precizarea informației pe care trebuie s-o furnizeze răspunsul la întrebare. Cu acest prilej trebuie făcută distincția între: a) întrebările factuale, care se referă la starea civilă, loc de naștere, vârstă, instrucție, ocupație, apartenență etnică, religioasă etc.; b) *întrebările de opinie*, care ne dau nu ceea ce știu oamenii, ci „ceea ce cred” că știu; c) întrebările „de ce”? care ne indică motivații prea superficiale și variate: este de evitat un astfel de tip de întrebare.

Etapă a doua se referă la alegerea tipurilor adecvate de întrebări. Ca atare, ea implică o bună cunoaștere a regulilor de formulare a întrebărilor și totodată o cunoaștere a structurii unui chestionar (tipurile de întrebări). Cu acest prilej se impune precizarea principalelor tipuri de întrebări. În baza unor criterii diferite se distinge între: a) întrebări *deschise* și întrebări *închise*; b) întrebări *directe* și întrebări *indirecte*; c) întrebări *introductive* și întrebări de *trecere*; d) întrebări *filtru* și întrebări *bifurcate*; e) întrebări de *identificare* și întrebări *de control*.

Să dăm exemplul pentru fiecare tip de întrebare.

a) întrebări deschise: „sunteți de acord cu politica țării X?”

b) întrebări închise: „Ați citit azi dimineață ziarul X?”
(Da, Nu).

Întrebările deschise mai sunt denumite și *întrebări post codificate, când nu au indicate variantele de răspuns.*

Exemplu de întrebare *introductivă sau „de spart gheața”*: „Credeți că automatizarea îi face pe oameni mai

buni unii cu alții”? După cum se remarcă, acest tip de întrebare impune acesteia să fie generală, tribotomică și să nu se refere la date personale.

Întrebările de trecere au rolul de a marca trecerea de la o problemă la alta în structura chestionarului. De exemplu, într-un chestionar privind mijloacele comunicațiilor de masă, după ce s-au parcurs întrebările vizând emisiunile TV și se intenționează trecerea la întrebări vizând presa, se formulează o întrebare de trecere astfel: „Și acum câteva întrebări despre informațiile cotidianului X...?”

Întrebările filtru au rolul de a stopa, a interzice unei categorii speciale de subiecți accesul la un grup de întrebări succesive. De exemplu, înainte de a pune întrebarea „Cât de mult v-a plăcut cartea X”, trebuie formulată întrebarea filtru: „Ați citit cartea X?” (da, nu).

Întrebările de identificare sunt întrebări referitoare la datele personale. Sunt întrebări factuale (instrucție, ocupație, sex etc.) *întrebările de control* vizează gradul de consistență a unui răspuns dat de subiect la o întrebare anterioară altfel formulată dar vizând același tip de informație.

A treia etapă cuprinde redactarea întrebării, prilej cu care se cer cunoscute regulile de formulare a unei bune întrebări. Trebuie să se evite în conținutul întrebărilor termenii: a) „acum” („Ce faceți acum?”. Se formulează corect astfel: „Care este profesiunea dumneavoastră?”); b) „actualmente” (este vag, echivoc și poate însemna: „acest an”, „această lună” etc.); c) „cât” (este vag: nu indică măsura); d) „unde” („unde ați citit această noutate?” poate însemna: „În ce ziar” sau „pe stradă”, „într-o cameră” etc.).

De asemenea, trebuie evitați termenii cu încărcătură emotivă.

A patra etapă comportă decizia asupra locului și numărului întrebărilor.

Numărul întrebărilor se fixează conform criteriilor combinate: domeniul de cercetare, timpul disponibil

pentru realizarea cercetării (inclusiv pentru realizarea chestionării subiectului) etc.

B. Clasificarea chestionarelor

Chestionarele se clasifică după mai multe criterii:

a) după *conținutul întrebărilor*, se disting chestionarele de *date factuale* și *chestionare de opinie*;

b) după *cantitatea informației obținute*, se disting chestionarele *simple* (se referă la o singură temă) de cele *complexe* sau *omnibus* (se referă la o temă în relație cu alte teme; de exemplu: navetismul în relațiile cu structura și funcțiile familiei navetistului etc.);

c) după *forma întrebărilor*, există chestionare cu întrebări *închise*, cu întrebări *deschise* sau *mixte*;

d) după *modul aplicării* există chestionare aplicate *de operatorul de anchetă* sau *autoadministrate* (expediate prin poștă, prin mijlocirea ziarelor și revistelor, sub formă de extemporal).

Tehnica interviului. În vreme ce chestionarul furnizează date cantitative despre colectivități mari, interviul permite un studiu aprofundat, intensiv al fenomenului cercetat. Chestionarul are la bază „inducția enumerativă”, pe când „interviul” are la bază, ca procedeu logic, „inducția analitică”. Așa că interviul permite o mai mare libertate a răspunsurilor și o tehnică nondirectivă de întreținere verbală între interviuat și interviuator. În sensul acesta, M. Crawitz ordonează tipurile de interviu pe un continuum pe care la un pol se află *interviul clinic*: este nondirectiv, indirect și intensiv, se folosește în psihanaliză, de unde a fost preluat în alte domenii ale cercetării umane. La celălalt pol este interviul cu *întrebări închise*, care deci se poate asimila cu chestionarul implicând un procedeu de interviu, caracterizat extensiv. Folosind criteriul tehnicilor de interviu implicat de fiecare tip de interviu clasificăm tipurile de interviu în tabelul 5.

Tabelul 5

Tehnici și procedee de interviu

Tipuri de interviuri	de	Tehnici (procedee, modalități) de interviu				
		Di rectivă	Ne directivă	Di rectă	In directă	E xtensivă
Interviu clinic			+		+	
Interviu în profunzime	în		+		+	
Interviu cu răspunsuri libere	cu	±		±	±	
Interviu centrat		+		±	±	
Interviu cu întrebări deschise	cu	+		±	±	+
Interviu cu întrebări închise	cu	+		±	±	+

+ = Da

- Nu

± = Sau... Sau

Reprezentând grafic trecerea de la interviul clinic la cel cu întrebări închise, în sensul trecerii de la procedeele interviuării intensive, indirecte și nondirective la cele extensive, directe și directive (dirijate), M. Crawitz propune schemele din figura 17.

1 2 3 4 5 6 Tipuri de interviuri ¹.

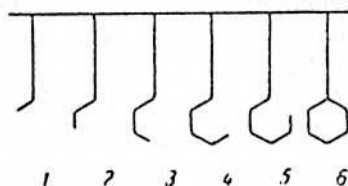


Fig. 17. Tipuri de interviuri¹

8.4. METODA MONOGRAFIEI SOCIOLOGICE

Sociologia monografică. Caracterizare. Concepția

despre metoda cercetării sociologice se întemeiază pe concepția despre obiectul sociologiei. Nu e posibilă elaborarea metodei adecvate decât având un concept orientativ cu privire la realitatea socială. Această concepție întemeiază atât construcția teoriei (nivelul cunoașterii explicative), cât și elaborarea metodei. D. Gusti, în elaborarea teoriei sale, procedează printr-un demers de depășire a teoriilor reducționaliste, care așază la temelia vieții sociale un factor anumit: *cel cosmologic* – în teoriile geografico-morfologice, *cel istoric* – în teoriile istoriste, *cel spiritual* – în teoriile idealiste etc. În modelul său sunt luați în vedere toți acești factori considerați a reprezenta *cadrele realității sociale*. Acestea sunt: cadrul *natural* și cadrul *social*. Cadrul natural se referă la cadrul *biologic* și cadrul *cosmologic*, iar cel social se referă la cadrele *istoric* și *psihic*. Realitatea socială însă nu se reduce la cadrele sale. Ea este, în esența ei, „totalitate de manifestări paralele”, adică ireductibile una la cealaltă. Manifestările sociale *au caracter constitutiv* și caracter *regulativ*. Cele constitutive exprimă însuși conținutul vieții sociale și sunt: manifestările *economice* și manifestările *spirituale*. Manifestările regulative au rolul de a organiza, a reglementa manifestările constitutive. La rândul lor, manifestările regulative sunt de două tipuri: a) *etico-juridice* și b) *politico-administrative*.

Nici cadrele, nici manifestările, nici ele în raport reciproc *nu pot fi reduse* (s.n.) unele la altele, *ci toate există și acționează deodată* (s.n.) sau, cu un termen tehnic: *paralel*. Am crezut chiar că este nevoie să formulăm acest adevăr ca un principiu sau ca o lege, pe care am numit-o *legea paralelismului sociologic*. E vorba de un triplu paralelism: a) între manifestări (sunt ireductibile unele la altele); se determină reciproc, fiind părți componente ale întregului social; b) între cadre (cadrele nu condiționează separat viața socială, ci toate laolaltă); c) între cadre și manifestări (care decurge ca o consecință din primele două paralelisme). Astfel concepută, *realitatea socială constituie o totalitate* (s.n.) de

viață umană, adică o unitate socială justificată prin *voința socială* condiționată potențial: *cosmic, biologic; psihic, istoric și actualizată paralel prin manifestările sale economice, spirituale, politice și juridice*¹⁸⁸. Prin urmare, realitatea socială cuprinde întâi aceste două niveluri: al cadrelor, care este denumit de Gusti cel al „genezei vieții sociale” și al manifestărilor, socotite a fi nivelul „activității vieții sociale”. La aceste două niveluri întemeietoare (ontologie fundamentală) se adaugă nivelul „existenței fenomenologice a socialului sub formă de unități” (familie, comunitate națională, stat, asociație economică, științifică, politică etc.), „relații între ele și de procese sociale”¹⁸⁹... Individul trăiește într-o lume supra-individuală (făcută din valori economice, spirituale, juridice și politice) și în același timp, *într-o lume interindividuală (s.n.) de grupări sociale*”.¹⁹⁰

Acest nivel al supraindividualului ar fi al patrulea, dacă avem în vedere totalitatea socială ca totalitate structurată pe verticală. Schematizând componentele analitice ale modelului gustian, acestea ar fi:

Cadrele sociale Sistemul interindividual al unităților, relațiilor și proceselor sociale	Manifestările sociale Sistemul supraindividual al valorilor sociale
---	--

Pornind de la acest model al realității sociale, se desprind câteva principii generale care orientează cunoașterea sociologică:

a) principiul cercetării întregii totalități de existență și de manifestare a unei unități sociale date (a nu cerceta doar un factor – cel economic – ci totalitatea factorilor; a nu cerceta doar o manifestare, ci totalitatea manifestărilor etc.).

„Monografia sociologică – zice D. Gusti – caută să

188 D. Gusti, *Opere*, vol. I, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1968, p. 239.

189 *Ibidem*, p. 238

190 *Ibidem*.

analizeze integral un sat în structura sa de subunități, relații și procese sociale, cu toate manifestările sale și toate cadrele care îl condiționează”¹⁹¹.

b) principiul împletirii unui model teoretic cu o unealtă de lucru, deci principiul unității între teoretic, metodologic și empiric în cercetarea științifică („... ceea ce lipsește în general sociologiei este legătura directă cu faptele, iar ceea ce lipsește monografiei sociale este baza sociologică”).¹⁹²

De aceea trebuie ajuns la „fuziunea sociologiei cu metoda monografică” întemeind un nou tip de monografie, și anume „monografia sociologică”. „Sociologia monografică contopește într-o nouă sinteză teoria și faptele, dând celei dintâi un conținut și o bază, iar faptelor o formă rațională și o structură științifică”¹⁹³.

c) principiul structuralității, care ne impune o anumită strategie în cercetare. „La teren, scrie Gusti, (...) trebuie să *cercetăm mai întâi (s.n.)* căderile care ne apar întâi (...), apoi manifestările pe care le dezvoltă unitatea socială și abia la sfârșit *(s.n.)* structura și procesul social” ...¹⁹⁴

Este, în formă gustiană, formulat aici principiul trecerii de la „concretul empiric la abstract (cadre și manifestări) și de la abstract la concretul logic” (existența fenomenologică, structura de relații sociale).

Metoda preconizată de Gusti are următoarele trăsături: nu lasă nimic semnificativ, dintr-o unitate specifică, nestudiat; colectează informațiile nu la întâmplare, ci sistematic, după anumite reguli, se întemeiază pe un model teoretic al unităților sociale ca forme ale realității sociale. Metoda respectivă are un dublu caracter; a) este *monografică* (cercetează totalitatea elementelor unei unități sociale date) și b) este *sociologică* (cercetează întregul supus unor legi de structură, între

191 *Ibidem*, p. 377.

192 *Ibidem*, p. 240.

193 *Ibidem*, p. 241.

194 *Ibidem*, p. 385.

care cea mai importantă este aceea a paralelismului sociologic), *deci se bazează pe un model teoretic orientativ*.

Dar, pentru a înțelege esența metodei, să urmărim delimitările făcute de D. Gusti:

1. **Monografia sociologică** „nu este o simplă culegere de fapte (...)” ci vrea să construiască și să întemeieze pe ele considerații teoretice ale științei (căci știința nu se înfăptuiește cu adevărat decât în măsura în care exprimă realitatea și ne dă putința să o explicăm și să o mânuim.¹⁹⁵

2. **Monografia sociologică** nu este o „strângere întâmplătoare de material”, care nu poate duce decât la o colecție de date fără legătură organică între ele.

3. **Monografia sociologică** este o metodă având ca obiect de cercetare „unități sociale” pe care le studiază „într-o ordine sistematică și, am zice, organică, de la condițiile lor de viață la manifestările lor...”

Deci, monografia sociologică este o metodă de cercetare exhaustivă a unui obiectiv structural – unitatea socială, într-o ordine și o desfășurare de operații structurale, implicând trecerea de la cercetarea cadrelor și a manifestărilor sociale pentru a surprinde legile unităților sociale. Această trecere trebuie să respecte cele trei principii puse în lumină anterior: *principiul integralității, principiul unității dintre teoretic și empiric și principiul trecerii de la concretul empiric la abstract și de aici la concretul logic*. Aceste caracteristici deosebesc metoda monografiei sociologice, întemeiată de D. Gusti, de metoda monografiilor sociale, utilizate de alte școli sociologice, cum este școala lui F. Le Play din Franța sau cercetările americane din școala de la Chicago.

4. **Monografia sociologică** este un „mijloc perfecționat de observație, care îmbină intuiția, trăirea și înțelegerea cu măsurătoarea, statistica și reconstituirea trecutului”.

195 *Ibidem*, p. 381.

Ea presupune o „nouă ordine metodologică în care observației directe și sistematice îi revine primul loc, în ansamblul tehnicilor și procedeele de cercetare”. Ca atare, monografia sociologică este o metodă care grupează ierarhic un ansamblu de tehnici și procese de cercetare, pe primul loc punând observația directă și sistematică, lor fiindu-le subordonate celelalte tehnici comprehensive și cantitative. Prin această metodă s-a încercat, în vremea respectivă, să se ofere o soluție eficientă tentativelor de unificare a teoriei cu practica. „... Ceea ce-i lipsește în genere sociologiei este tocmai legătura directă cu faptele, iar ceea ce lipsește monografiilor sociale întreprinse de atâția cercetători cu bune intenții, dar lipsiți de înțelegere a întregului social, este fundamentarea sociologică”. Ac¹⁹⁶astă legătură este posibilă, după D. Gusti, prin „metoda observației directe”, care însă trebuie astfel organizată și integrată unui complex teoretico-metodologic încât „descrierea se completează cu explicația, observația întâmplătoare și fragmentară se organizează în cercetare sistematică și integrală”. Și¹⁹⁷ mai departe: „Sociologia monografică îmbină într-o nouă sinteză teoria cu faptele, dând celor dintâi un conținut și o fundamentare, iar celor din urmă, o formă rațională și o structură științifică”.¹⁹⁸

Dar care sunt semnificațiile monografiei sociologice gustiene?

A. Monografia: o misiune științifică

„Monografia înseamnă, în primul rând, alegerea unui domeniu social bine determinat (*monos*, unul singur) pentru a câștiga o noțiune cât mai completă a lui și a

196 Asupra istoricului monografiei ca metodă de cercetare și asupra distincțiilor dintre metoda monografiei sociologice și metoda monografică, așa cum a fost concepută de Le Play și Școala americană a „Social Survey-ului”, vezi D. Gusti, *Istoricul monografiei*, în *Opere*, vol. I. Editura Acad. Republicii Socialiste România, București, 1968, p. 284-333.

197 *Ibidem*.

198 *Ibidem*.

îngrădi nesiguranța cunoașterii până a o suprima cu totul prin metoda vie a observației directe”¹⁹⁹. Observația, însă, pentru a ne permite să atingem esența lucrurilor, a proceselor sociale, trebuie să se desfășoare după anumite reguli. Aceste reguli sunt:

Prima. *Observația să fie „sinceră, obiectivă”*. Această regulă prevede înlăturarea tuturor „posibilităților de falsificare” care ne impun „o anumită optică” în a vedea realitatea. Regula a fost formulată într-un „corp” de metodologie de orientare a cunoașterii științifice de către F. Bacon și se referă la înlăturarea tuturor „prejudecăților” avându-și sursa în conștiința omului (*idola tribus*), în formația personală, educația fiecăruia (*idola specus*), în influențele deformatoare ale vieții sociale (*idola flori*) și în tradițiile și ideile moștenite (*idola theatri*). Cercetătorul trebuie deci să-și examineze și izvoarele proprii de deformare, să-și elimine toate prejudecățile legate de timp, de loc, de formație ș. a... Ob²⁰⁰iectivitatea și sinceritatea față de fapte impun o etică a cercetării, o „disciplinare” științifică a cercetătorului, pentru a atinge imparțialitatea în redarea faptelor.

A doua regulă este aceea după care *observația trebuie să fie „axată”, adică pătrunzătoare și „completă”, cuprinzătoare*. Pentru a atinge aceste țeluri ale observației științifice este necesar să asigurăm realizarea câtorva condiții particulare: a) condiții referitoare la personalitatea cercetătorului (inteligență, informare, perspicacitate, talent, ingeniozitate etc. în desfășurarea observării); b) condiții referitoare la arta comunicării (îndemânarea de a purta o convorbire, capacitatea de a provoca sinceritatea interlocutorului); c) condiții referitoare la culegerea și înregistrarea datelor (de a nu ne bizui pe memorie ci a nota fără întârziere faptul observat, a „transcrie fiecare fapt pe o fișă aparte pentru o clasare”²⁰¹).

A treia regulă se referă la faptul că *observația*

199 *Ibidem*.

200 *Ibidem*. p. 316.

201 *Ibidem*. p. 317.

trebuie „controlată” și „verificată”, ceea ce dă acesteia calitatea de experimentală²⁰².

Observațiile *trebuie repetate și confruntate pentru a obține „siguranță asupra faptului cercetat”*. „Astfel se naște raționamentul experimental”, ce constă în verificarea concluziilor unui raționament care ia ca punct de plecare o observație prin concluziile de raționament ale unei noi observații²⁰³. Observațiile se „controlează reciproc”. Astfel, în esență, această regulă impune ca: a) asupra aceluiași fapt să culegem cât mai multe referințe („referințe repetate”); b) „a culege cât mai multe fapte de același fel”; c) a confrunta observațiile repetate.

A patra regulă impune ca observația monografică să fie „colectivă”, „să facă apel la cât mai mulți specialiști”. Această regulă indică fructificarea avantajelor muncii colective față de cea individuală. Ceea ce „un cercetător izolat ar putea săvârși în 400 de zile, 40 de monografiști ar realiza în 10 zile”²⁰⁴. Cooperarea implică organizarea de echipe care „studiază același câmp de fapte”. Întâlnirile de lucru ale tuturor specialiștilor permit valorificarea muncii colective și „pe latura calitativă”, nu doar cantitativă.

A cincea regulă. *Observația trebuie să fie „informată și pregătită”*. Observatorul trebuie să cunoască tot ceea ce s-a scris în legătură cu problema cercetată, să cunoască toate „instrumentele tehnice” ale documentării, „de la aparat fotografic până la fonograf și cinematograf”²⁰⁵. Pentru asigurarea acestei reguli, D. Gusti a propus ca model de orientare a cunoașterii teoretice a realității sociale sistemul său sociologic al cadrelor și manifestărilor sociale. Aceasta are și valoarea unui „plan sistematic sociologic de cercetare”. *Sociologia monografică este astfel diferită și de sociologia de cabinet, de salon și de sociografie (empirismul sociologic)*.

Conform celei de-a șasea reguli, *observația trebuie*

202 *Ibidem*.

203 *Ibidem*.

204 *Ibidem*. p. 318.

205 *Ibidem*. p. 319.

să fie „intuitivă”, adică să exprime „o sesizare, o stăpânire și o pătrundere în interiorul obiectului”. Este un proces de „intuiție obiectivă”. Intuiție, întrucât obiectul sociologiei are aceeași esență cu ființa cercetătorului și, deci, realitatea socială este dotată cu un „înțeles obiectiv” care poate fi surprins „simpatetic prin trăire sau pe cale intelectuală”, fără a fi deformat de această trăire specială.

Prin aceasta, intuiția sociologică are și caracter de *intuiție obiectivă*.

Regula a șaptea este aceea a *comparației faptelor observate*, permițând astfel sinteza lor teoretică.

Prin aceste reguli monografia îndeplinește o *misiune științifică sigură*.

B. Monografia: o misiune educativă

Monografia sociologică are și o misiune educativă în concepția lui D. Gusti, *nu doar științifică*. Prin aceasta se deosebește cert de alte tipuri de monografii. Funcția aceasta educativă derivă întâi din rolul și activitatea monografistului care, prin etica cercetării sale, prin modul său de comportare, dezvoltă un model de personalitate, care se răsrânge formativ, întâi, asupra lui însuși. El „învață a fi sincer, dezinteresat, îndrăzneț în inițiative și totuși modest”²⁰⁶.

Funcția educativă a monografiei constă însă și în foloasele pe care cunoașterea realității le are asupra organizării școlii („reforma școlii românești”) căci „școala nu poate fi o instituție străină de mediul înconjurător”, de „regiunea istorică și economică, de unitatea de viață socială din care face parte”²⁰⁷.

C. Monografia: o misiune politico-administrativă

Această funcție derivă din faptul că „astăzi domeniul administrației nu se mărginește numai la aplicarea severă a legilor (...) ci cuprinde și sarcina organizării tehnice a vieții locale, a realizării și îndrumării active a vieții

206 *Ibidem*. p. 323.

207 *Ibidem*. p. 235.

sociale". „O²⁰⁸ politică temeinică nu este posibilă fără cunoașterea aprofundată a tendințelor reale de evoluție socială”.²⁰⁹

D. Monografia: o misiune culturală și etică

O cultură, consideră sociologul român, „nu se poate improviza”; este necesară o politică a culturii care să se bazeze pe o cunoaștere a realității românești. „O întemeiere națională a culturii cere un contact viu și permanent cu unitățile de viață păstrate în formele lor etnice, cum sunt la noi satele”²¹⁰.

Pentru a putea conserva și refolosi o „sumedenie de forme de viață sătească în dispariție”, monografiile sociologice se folosesc de tehnici moderne de documentare, precum: fotografiile, desenele, planșele, diagramele statistice, aparatele de înregistrat muzica, filmul sociologic și muzeul sociologic. Filmul sociologic este realizat pe baza planului de cercetare monografică. Astfel se obține „filmul realist: o monografie sociologică sintetizată în imagini vizuale rapide. Căci filmul documentar nu exprimă numai documente, ci exprimă forme sociale de viață”²¹¹.

Tehnica monografică. Am văzut că monografia sociologică este o metodă complexă care se bazează pe observația directă și sistematică. Pentru a fi realizată, monografia se servește de o tehnică de lucru - „*Tehnica monografică*”.

Aceasta constă în: *fișe de observație*, care se împart în: a) *fișe sau liste de informator*, b) *fișe de opinie*, c) *fișe de constatare; formulare și îndreptare*.

La rândul lor, fișele de constatare cuprind:

- *Fișe de răspândire a fenomenelor* (câți practică un fenomen social dat);

208 D. Gusti, *Istoricul monografiei. Opere*, vol. I, Editura Academiei R.S.R., București, 1968, P. 326.

209 *Ibidem*, p. 327.

210 *Ibidem*, p. 329.

211 *Ibidem*, p. 330.

- *Fise de frecvență*, care ne indică dacă un fenomen social ca, de exemplu, un obicei este practicat în toate împrejurările care îl reclamă sau doar într-unele din acestea;

- *Fișa de circulație* este menită să „dezvăluie agenții”, căile și mijloacele de răspândire a fenomenelor sociale. Celelalte instrumente tehnice întrebuințate mai sunt: desenele, planurile, diagramele și cartogramele, fotografia (un rol aparte revenind „fotografiei aeriene”) pentru studiul așezărilor, filmul documentar, fonogramele de limbă și muzică etc. „Așadar, monografia sociologică este o metodă în același timp descriptivă și explicativă, ea culege material în chip sistematic cu scopul de a dezlega problemele cele mai generale din știință și are un caracter integral și direct, căutând să cerceteze o unitate socială din toate punctele de vedere, direct, la fața locului.”²¹².

8.5. ANALIZA DE CONȚINUT

Este o metodă de analiză cantitativă, constând în „decuparea și clasarea” elementelor unui context *semnificativ*. Elementele sunt numărate și clasate pe categorii, frecvența lor fiind „un indice al semnificației și importanței lor în cadrul contextului respectiv”. Contextele semnificative sau sursele supuse analizei pot fi: documente scrise, mesaje orale (inclusiv emisiunile radiofonice), sursele picturale, texte obținute prin convorbiri etc.²¹³.

Se pot analiza, de exemplu, „vocabularul unei generații, temele cheie ale discursului unui om de stat, subiectele utilizate într-o publicitate etc.”²¹⁴. Cercetătorul procedează prin a enumera elementele de același tip (categorii) și a le grupa. Elementele cu aceeași semnificație au o anumită frecvență, indicând astfel importanța clasei lor (categoriei respective) în contextul în

212 *Ibidem*, p. 453.

213 R. Reschazy, *Théorie et critique des faits sociales*, Bruxelles, 1971, p. 118.

214 *Ibidem*, p. 119.

care apare. Aceste elemente pot fi un cuvânt, o frază, o temă etc.

Dar să vedem care sunt etapele analizei de conținut.

R. Daval consideră că analiza de conținut comportă cinci etape, după cum urmează:

1. **Formularea problemei.** Pentru a fi oportună alegerea metodei analizei de conținut pentru o cercetare, este necesar ca problema care se pune cercetării să îndeplinească trei condiții: a) cantitatea de texte de analiză să fie „suficient de mare”, „bine definită și delimitată”; altfel frecvența apariției unui element dat (un cuvânt, o frază, o temă etc.), obținută în urma analizei, va fi prea mică și deci nesemnificativă statistic; b) recursul la metoda analizei de conținut trebuie să decurgă din însăși formularea problemei. Putem formula o problemă astfel: ce imagine își formează tineretul despre emisiunile muzicale la TV? O astfel de formulare cere, evident, „despuierea sistematică a articolelor presei cotidiene de tineret asupra acestor emisiuni”; c) în fine, a treia condiție este o „strictă definire a textelor folosite în analiză”²¹⁵.

2. **Stabilirea ipotezelor.** Problema odată formulată, trebuie tradusă într-un număr de întrebări, de propoziții ipotetice cu privire la fenomenul cercetat. Dăm un exemplu de relație între o problemă de cercetat și ipotezele corespunzătoare:

PROBLEMA

„Există o diferență în rata natalității între oraș și sat?”

IPOTEZELE CORESPUNZĂTOARE

1”. În sat rata de natalitate este mai ridicată decât în oraș...”

2. La un „nivel de venit identic” există alți factori decât venitul care condiționează asupra evoluției de

215 R. Daval, *Traité de psychologie sociale*, tome I, cap. VI; p. 479-507.

natalitate²¹⁶.

3. **Delimitarea categoriilor.** Ipotezele trebuie „descompuse în conceptele” sau „categoriile” constitutive. În ipotezele de mai sus apar categoriile: „sat”, „oraș”, „rata natalității”, „nivel de venit”. În analiza de conținut trebuie să „poți repera categoria prin indicatorii săi”²¹⁷.

4. Următoarea etapă se referă deci la **determinarea indicatorilor**. Exemplul utilizat de Daval se referă la rolul filmului în societate. Pentru a determina acest rol trebuie surprinse elementele „social semnificative ale filmului”.

În acest scop, au fost analizate 100 de filme (eșantionate din totalitatea filmelor transmise într-o anumită perioadă). Analiza a procedat la a desprinde ce tipuri de personaje sunt redată în filme și care dintre acestea sunt reprezentative pentru societatea americană unde se desfășoară analiza.

Ipotezele au fost deci:

- Care sunt personajele reprezentate în film?
- Care sunt subiectele tratate de film?

Categoriile au fost stabilite astfel:

- Personaje de film - prima categorie fundamentală;
- Scopuri urmărite și dorite de personaje - a doua categorie fundamentală. Aceste categorii însă, pentru a fi „statistic analizabile”, trebuie „traduse în indicatori”. Astfel categoria „personaje” a fost detaliată în „subcategorii sau itemi: sex, vârstă, naționalitate, rol, reprezentarea subiectului, situația de familie, rudenie, profesie, clasă socială”²¹⁸.

Fiecare subcategorie a fost tradusă apoi în indicatori. Astfel, *itemul* - „reprezentarea subiectului” - a fost tradus în inditatorii: nici simpatic, nici antipatic, simpatic, antipatic, totodată simpatic și antipatic; sau itemul sex se traduce în indicatorii: masculin, feminin etc.

216 R. Resohazy, *op. cit.*, p. 70.

217 R. Daval, *op. cit.*, p. 483.

218 *Ibidem*, cap. VI.

5. **„Alegerea unităților de analiză”**. Aceste unități de analiză se referă la ceea ce trebuie decupat din context, adică „natura unităților”. Exemplu: Într-o emisiune radio se alege ca unitate de analiză numărul de minute consacrate unui gen de emisiune; Într-un ziar pot fi alese ca unități de analiză: numărul de cm² consacrați unei teme, numărul de fraze, numărul de coloane, numărul de paragrafe etc. Ca unități de analiză mai pot fi considerate: cuvântul, tema – ca unitate de analiză impune distincție între „unitate de reperare” și „unitate de context”. „Unitatea de reperare” este, după Lasswell, „lungimea textului în care apariția temei este numărată o dată”²¹⁹, chiar dacă apare de mai multe ori. Ca unitate de reperare pot fi considerate paragraful, fraza, pagina etc. Unitatea de context este „porțiunea minimă a textului care trebuie citit pentru a determina dacă tema este prezentată favorabil sau nu”²²⁰.

Această chestiune ridică aspecte noi în ceea ce privește tipul analizei de conținut. Astfel, analiza de conținut poate servi pentru desprinderea tendinței latente sau manifeste a unui fenomen. Pentru a desprinde tendința unui fenomen, prin analiza de conținut, trebuie să determinăm „coeficientul de tendință favorabilă” fenomenului respectiv, ceea ce nu este cazul acum și aici, ci într-un alt context.

Încheiere

Cultura, obiect de cercetare a sociologiei precum și a altor științe, oferă națiunii posibilitatea cunoașterii de sine, și, în același timp, mijloacele și formele dezvoltării sale. Gradul dezvoltării culturii naționale este în strânsă concordanță cu modul în care națiunea se mobilizează pentru atingerea idealului său social și național. O modalitate prin care cultura contribuie la cunoașterea de sine a națiunii și la mobilizarea forțelor sale la luptă pentru

219 Apud. R. Deval, *op. cit.*, p. 492.

220 *Ibidem*.

progres constă și în formarea de personalități.

Marile epoci din istoria popoarelor au produs personalități remarcabile, care, acționând în conformitate cu cerințele legilor progresului social, au contribuit în mod activ la configurația acelor epoci. Cine poate explica epoca pașoptistă fără personalitățile ei polivalente? După rolul și tipul acestor personalități G. Ibrăileanu urmărea evoluția „*spiritului critic în cultura românească*” ca mecanism fundamental în formarea României moderne. Revoluția română de la 1848, expresie a dezvoltării unitare a națiunii române, a dat naștere unei culturi de configurație umanitară prin marile personalități precum Nicolae Bălcescu, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Ion Heliade Rădulescu, Avram Iancu, George Barițiu, Simion Bărnuțiu ș.a.

Procesul prin care o națiune se ridică la cunoașterea de sine prin intermediul culturii nu este însă reductibil numai la formarea personalităților excepționale. Acest proces implică, totodată, ca fiecare cetățean să devină o personalitate.

A ridica toți membrii unei societăți la rangul de personalitate este echivalent cu a dezvolta „sociabilitatea și socializarea” (D. Gusti). Prin urmare, cea de-a doua formă prin care cultura contribuie la cunoașterea de sine a națiunii este dezvoltarea sociabilității, deci exprimarea culturii ca solidaritate socială, ca „densitate dinamică, morală” a națiunii. Numai prin cultură se dezvoltă sociabilitatea și socializarea, se cunoaște și recunoaște națiunea pe ea însăși și își găsește în ea elementele ce o înfiripează și o unesc. „Națiunea există numai atunci când se creează conștiința și sentimentul activ de apartenență reciprocă, de continuitate morală, intelectuală, socială și economică a membrilor ce o compun”. Dar națiunea poate dobândi totodată cunoașterea de sine, precum și conservarea istorică a acestei cunoașteri și deci continuitatea istorică prin munca producătoare de bunuri. Numai prin muncă și în actele muncii se produce cultura, atât ca ansamblu de personalități creatoare cât și ca formă

de sociabilitate și ca ansamblu de valori.

După cum demonstrează practica, bunurile culturale nu pot contribui la ridicarea societății ca un întreg decât dacă ele sunt cunoscute și înțelese de către toți membrii națiunii. Ca atare, trebuie consemnat în rândul proceselor culturale prin care națiunea se poate cunoaște și poate progresa și cel al difuzării culturale.

Toate aceste expresii ale culturii sunt elemente minimale ale înțelegerii culturii ca formă de cunoaștere de sine a națiunii. Ne referim la aceste expresii ca reprezentând „elemente minimale” ale definirii sociologice a culturii întrucât, pentru o abordare adecvată a acesteia în relație cu știința și politica în domeniul culturii, este necesar să cuprindem încă alte aspecte, și anume cunoașterea și organizarea culturii. Este greu să concepi întregul angrenaj al culturii ca expresie a procesului complex prin care națiunea se poate cunoaște pe sine numai ca un proces empiric, spontan. O cultură dezvoltată, ca urmare a diviziunii sale funcționale, înseamnă și forme ale cunoașterii sistematice – științele – pe care le pune la dispoziție popoarele pentru a realiza o cunoaștere rapidă și adecvată a fenomenelor naturii și societății. Între aceste fenomene pe care cultura le oferă națiunii spre o cunoaștere de sine, sistematică, este *sociologia culturii*. Astfel înțeleasă poziția sociologiei culturii în sistemul global al culturii naționale, ne dăm seama de rolul său în procesul cunoașterii și politicii culturale naționale. Îmbinarea științei cu politica în cadrul general al organizării culturii naționale, constituie unul din factorii prin care națiunea se poate automobiliza în direcția unui progres social rapid.

Prezenta lucrare a fost astfel structurată încât să permită abordarea tuturor acestor expresii ale culturii înțeleasă ca formă a cunoașterii de sine a națiunii. Considerăm că predarea sa în cadrul învățământului superior mărește eficiența și rolul pe care acesta trebuie să-l aibă în procesul de formare omnilaterală a personalității. Structura lucrării încearcă să dezvolte unele

elemente ale tradiției sociologice românești atât în ce privește înțelegerea rostului culturii cât și în ceea ce privește „organizarea *Școlii în statul cultural*” așa cum se exprima D. Gusti.

Tratatul de *Sociologia culturii* nu este numai o sumă de cunoștințe ce vor fi transmise studenților. El este, pe deasupra, un model de raportare la cunoștințe, în așa fel încât să dezvăluie studentului tehnici, procedee și atitudini prin care se poate stabili un „raport de intensitate a omului cu bunurile culturale” (D. Gusti). Studenții cărora li se adresează astăzi prezenta lucrare vor fi mâine cadrele chemate să înfăptuiască și să participe la conducerea culturii. „Oricât ar fi organizarea culturii de perfectă, ea nu va avea valoare și viitor decât prin elementele chemate să o conducă și s-o înfăptuiască. Cum vor fi aceste elemente așa va fi și instituția”. Aceasta înseamnă că atitudinea față de cultură nu trebuie să fie o atitudine spontană, dirijată de criterii empiriste. Criteriul bunului gust și al intuiției sunt astăzi insuficiente pentru a stabili un raport de intensitate și durabilitate cu universul bunurilor culturale atât de dinamic din epoca noastră. Stabilirea acestui raport reclamă însușirea unor metode speciale de cunoaștere sistematică a culturii. De aceea concepția pedagogică ce stă la baza lucrării noastre poate fi sugestiv redată printr-o idee a lui Ruskin: „*Nu interesează să dăm unui om ceea ce el nu știe, ci să facem din el ceea ce nu era*”.

Manualul oferă studenților un ansamblu de scheme operatorii de gândire și acțiune în domeniul culturii. Accentul este pus, ca atare, pe latura aplicativă, metodologică, pe cea care considerăm că poate deveni un model de cunoaștere și de acțiune culturală. În contextul proceselor de integrare a învățământului cu producția și cercetarea, manualul de *Sociologia culturii* își propune să fie un instrument eficace de integrare activă a studentului în lumea vie a culturii naționale, acolo unde se produce cultura, care este rodul forței creatoare a societății, expresia geniului și a sensibilității poporului însuși.

Pentru a ajunge să contribuie la producerea culturii, studenții trebuie să învețe cum se cunoaște cultura. Numai așa se poate ajunge la acel principiu rodnic: de la cunoașterea culturii la acțiunea culturală, principiu fundamental al politicii culturale.

Având un trecut istoric remarcabil, sociologia a fost introdusă în planurile de învățământ din România în anul 1896, când Constantin Dimitrescu-Iași - personalitate erudită a democrației și culturii românești - a susținut primul curs de sociologie la Facultatea de Filosofie și Litere a Universității din București, intitulat sugestiv „SOCIOLOGIA LA UNIVERSITATE”, *ceea ce spune mult și pătrunzător*. Alți gânditori români (Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, Constantin Rădulescu-Motru, Ion Petrovici, P.P. Negulescu și alții, mulți alții, deși nu s-au ocupat, în mod expres, în operele lor de sociologie, au pus și au soluționat probleme de sociologie sau cu conținut sociologic, în mod implicit. Sunt remarcabile, în privința aceasta, operele lui Constantin Rădulescu-Motru, cu deosebire *Cultura română și politicianismul, Personalismul energetic, Vocația, factor hotărâtor în cultura popoarelor, Etnicul românesc, Românismul - catehismul unei noi spiritualități, Filosofia Renașterii* și cele 5 volume *Destinul omenirii* scrise de P.P. Negulescu (primele 4 tipărite în timpul vieții, al cincilea - în 1971, la 20 de ani după moartea sa, petrecută în 1951). Dacă în tendința lor de a pune probleme sociologice în opere de filosofie socială, cronicarii români valahomoldoveni au tratat mai ales probleme sociale și naționale, Dimitrie Cantemir a dat culturii românești *Descrierea Moldovei* (1716) - prima lucrare de sociografie românească - și *Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor*, terminat în 1717 în limba latină și într-o versiune românească între 1719 - 1722, care „trebuia să fie, și este în parte - cum socotea P.P. Panaitescu - prima istorie critică și sintetică a tuturor românilor considerați ca o unitate”.

Istoriografia românească și-a croit modele exemplare în A.D. Xenopol - vestit autor al teoriei istoriei, care a

depășit, în multe privințe, ideile lui Wilhelm Windelband, și care a dat culturii naționale *Istoria Românilor din Dacia Traiană* (1896), prima capodoperă românească în care erudiția și probitatea se îmbină cu sentimentul iubirii de neam și de patrie. Nicolae Iorga – istoricul cel mai de seamă al neamului românesc, cu recunoașteri succesuale naționale și internaționale încă din timpul vieții – a lăsat românilor ca zestre culturală o operă neegalată și greu egalabilă, prin care românitatea și-a rostit, la timpul cuvenit, vocea sa în vocea popoarelor.

Reprezentanți de vază ai artelor românești, cu toate subramurile lor, personalități de mare clasă ale științelor exacte, ale filosofiei, ale psihologiei, ale sociologiei și ale altor discipline despre om și despre societate, cu titluri recunoscute în istoria culturii românești, nu s-au „sincronizat” culturilor europene ale vremii, ci, plecând de la realitățile și trebuințele sociale și naționale din societatea lor, au socotit că datoria dintâi este gândirea, simțirea și acțiunea românească tălmăcite în marele logos al culturilor critice europene. Acești uriași ai culturii românești – citați și caracterizați de-a lungul lucrării de *Sociologia culturii* – au izbutit, prin fondul și prin creațiile lor, să ridice cultura românească – prin unele fragmente ale ei – pe culmi ale culturii europene și universale. Un moment remarcabil în privința aceasta l-a avut – cum s-a putut observa în prelegerile cuprinse în acest volum – *Școala sociologică de la București* condusă și îndrumată de renumitul sociolog Dimitrie Gusti. El a dovedit că a ridica toți membrii unei societăți la rangul de personalitate este echivalent cu a dezvolta „sociabilitatea și socializarea”, considerând că *socializarea este forma prin care cultura contribuie la cunoașterea de sine a unei națiuni, iar dezvoltarea sociabilității pune în relief cultura ca solidaritate socială*.

Istoria – „cartea de mărturie a veacurilor” – dovedește, mai presus de orice contestare, că bunurile culturale nu pot contribui la ridicarea societății ca întreg decât dacă ele sunt cunoscute și înțelese (și aplicate) de

către toți membrii națiunii. E nevoie în faza actuală de dezvoltare a societății românești de cunoașterea principiilor și tezelor trecutului ei cultural pentru a le relua în condiții nou create și a le dezvolta în spirit propriu, în conformitate cu profilurile de învățământ.

Sociologia culturii a fost introdusă în planurile de învățământ ale Secției de Sociologie a Facultății de Filosofie a Universității din București, începând cu promoția 1966 - 1970, iar prelegerile au fost susținute de către autorul cursului de față. Concepția și dimensiunile lor de bază au fost elaborate cu acel prilej și au fost îmbunătățite, treptat, pe parcursul experienței de predare și de seminarizare. Începând cu anul 1972, Sociologia culturii a fost introdusă în planurile de învățământ ale institutelor cu profil de artă (Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu”, Institutul de Arte plastice și decorative „Nicolae Grigorescu” - începând cu anul 1977 - și Institutul de Arte Teatrale și Cinematografice - 1979). În contextul creat, cursul a fost reelaborat în actuala lui structură. În 1978, cursul a fost publicat sub formă de broșuri, grupând 2 - 3 prelegeri, la Tipografia Universității București, ceea ce a permis o difuzare mai largă și o utilizare didactică mai eficientă a materialului de către studenți. În anul 1981 cursul de Sociologia culturii a fost tipărit la Editura Didactică și Pedagogică și a reprezentat prima formă încheată și integrală a prelegerilor ținute la facultățile institutelor menționate.

În urma experienței acumulate în legătură cu modelul de structurare a unui material cu difuzare publică, consacrat studenților și publicului interesat de această ramură a sociologiei, am procedat la aprofundarea unor teme ale cursului, la refacerea unor prelegeri și la prescurtarea sau mărirea altora, dându-i forma actuală. Am păstrat un capitol special de metodologia cercetării sociologice a culturii pentru a veni în sprijinul echipelor de studenți care participă în cadrul cercetărilor de teren, prevăzute în planurile de învățământ, și celor care își aleg lucrări de diplomă sau teze de doctorat legate de

sociologia culturii. Am elaborat o secțiune nouă consacrată problemelor importante de sociologia artelor.

În forma lui actuală, cursul de *Sociologia culturii* este rodul experienței de predare, seminarizare și cercetare de teren cu studenții timp de peste douăzeci de ani.

AUTORUL

SUMMARY

Cultural Sociology is essentially a theoretical and methodological guide emphasizing the part played by sociology în social life or în the man-governed world and the mission of cultural sociology in the various cultural fields, considering the fact that man, the only culture-creating being, is a historically determined being, that is, a being perpetually exceeding his creation, as Lucian Blaga put it, but never exceeding his condition as a creator.

CHAPTER 1, "Sociology, the Science on Society, Cultural Sociology, a Branch of Sociology" asks questions and suggests solutions to sociology as a science or discipline on society and defines cultural sociology, as a branch of sociology, by means of three kinds of analyses: structural, evolutionary, funcțional and "deviational". These four kinds of analyses taken together underlie the structure of the whole book, resorting not to the argument of some authorities, but to the authority of some arguments.

They describe the sphere and contents of such notions as social system (especially including its functional and acțional subsystems), social structure, social group, social class, social layers, social role, social status, social institutions, societies, microsociology and macrosociology in the analysis of the social structure, the concept of cultural sociology with its distinctive features.

CHAPTER 2, "Object and Sphere of Cultural Sociology. Place and Role of Cultural Sociology in the System of Cultural Sciences and Disciplines", extensively

deals with the cultural subsystem, the relation between cultural sociology and other cultural disciplines, such as philosophy of culture, cultural history, axiology, psychology of culture, ethics, the sciences of the arts and literature, anthropology, ethnology and ethnography, in which the definitions selectively analysed are rigorously and critically examined. The directions of classical sociology as regards the sphere and contents of cultural sociology are synthetically presented according to the viewpoints of remarkable foreign and Romanian authors. Quite special in this chapter is the concept of culture as seen by Dimitrie Gusti and the part played by the Bucharest School of Sociology, the first Romanian school of sociology boasting a European value, which, by field research, reached the conclusion that the unity between the subsystem of the cultural activity and the interdisciplinary knowledge of social and cultural life is the foundation of a "pedagogy of the nation".

CHAPTER 3, "Romanian Contribution to the Sociological Approach to Culture", describes the first approaches to the Romanian social phenomenon in its entirety, which is grounded on the outlook of the great Romanian sociologist Dimitrie Gusti.

A creative application of Dimitrie Gusti's principles to Romania's present circumstances is the conceptual and institutional system embodied by the Romania of Tomorrow Foundation, quite a model of applying and assessing of Romanian cultural values. One can also see the principles underlying the tradition of Romanian cultural sociology as a Romanian contribution to European and world sociology.

CHAPTER 4 examines the structure and functionality of the cultural system, as a system of the social system, with its specific traits, the relations between culture and the various components of social life nature, the human community, personality, cultural environment, national specific traits, the culture value-personality relationship, the culture-civilisation relationship,

Romanian contributions in this and other respects.

CHAPTER 5, "Cultural Spheres", discusses again, in the spirit of cultural sociology within the system of contemporary sciences, the spheres of subsystems of culture (the arts, science, mass communications, ethics), considering – as other sociologists did – that other spheres (subsystems) derive from the four basic types, primarily insisting on the sphere of the arts. The same chapter includes a case study (Constantin Brâncuși) too. The other spheres of culture are examined considering their substructures, evolution and functions, in relation to the notion which makes them stand out and by which they state their mission in the mission of the cultural world through specific features.

CHAPTER 6, "Dynamics of Culture", performs interdisciplinary analyses of the levels of the social and dynamic analysis of culture, the culture dynamism in the evolutionist doctrine, the theory of cultural diffusion with its limits, Romanian theories on cultural dynamics as against European theses and theories referring to such relations as culture and civilisation, continuity and discontinuity in culture, tradition and innovation, social progress and cultural progress etc.

CHAPTER 7, "Diffusion of Culture. Mass Culture and Mass Communications", defines the concepts implied by the title of the chapter by taking its significance from classical specialized works and interpreting critically again them, for instance, the social curse of culture, models of cultural diffusion, the social structure of mass communications, the mechanisms of communication, analysis models of mass communication, functions of these models, criteria meant to evaluate the functions of communication systems.

CHAPTER 8, "Methodology of Sociological Research into Culture", deals with the concepts of research method, technique and inquiry, the criteria to classify them, their differential notes in the sociological research into culture, the stages of research, some research techniques, the method of the sociological monograph with its main

functions as worded by Dimitrie Gusti and the Bucharest School of Sociology, drawing the conclusion that the monograph is also an exemplary model of the Romanian nation's self-knowledge.

RÉSUMÉ

L'ouvrage **La Sociologie de la Culture** est, par son essence et par ses thèses fondamentales, un guide théorique et méthodologique visant à mettre en évidence le rôle de la sociologie aussi bien dans les domaines de la vie sociale que dans le monde de l'homme; il se propose également de souligner l'importance de la sociologie de la culture pour l'univers de la culture, tenant compte du fait que l'homme - le seul être producteur de culture - est un **être historique**, c'est à dire un **être qui dépasse toujours sa création** - comme disait Lucian Blaga - **mais qui ne dépasse jamais sa condition de créateur**.

LE CHAPITRE 1 - La sociologie - science de la société; la sociologie de la culture - branche de la sociologie - rediscute des problèmes et propose des solutions concernant la sociologie en tant que science (discipline) de la société; la sociologie de la culture y est également définie - en tant que branche de la sociologie - en utilisant quatre types d'analyse: **structurale, évolutionnelle, fonctionnelle et «deviationnelle»** qui, solidaires entre eux, constituent la pierre angulaire de l'ensemble de l'ouvrage, les analyses s'appuyant non pas sur **l'argument de certaines autorités, mais sur l'autorité de certains arguments**. Ce premier chapitre traite aussi de la sphère et du contenu des notions de **système social** (avec ses sous-systèmes fonctionnels et, notamment, actionnels), **structure sociale, groupe social, classe sociale, couches sociales, relation sociale, rôle social, status social, institutions sociales, sociétés, microsociologie et macrosociologie** dans l'analyse de la structure sociale, de même que du concept de **sociologie de la culture**, dont on souligne les

traits distinctifs.

LE CHAPITRE 2 - L'objet et la sphère de la sociologie de la culture. La place et le rôle de la sociologie de la culture dans le système des sciences et des disciplines de la culture - accorde une importance particulière au sous - système culturel et aux rapports interdisciplinaires existant entre la sociologie de la culture et les autres disciplinaires s'intéressant au même domaine, telles que la **philosophie de la culture, l'histoire de la culture, l'axiologie, la psychologie de la culture, l'éthique, les sciences des arts et de la littérature, l'anthropologie, l'ethnologie et l'ethnographie**, entre autres. Les définitions choisies en vue d'une analyse plus poussée y sont soumises à un examen critique rigoureux. Les points de vue de la sociologie de la culture sont présentés d'une manière synthétique d'après des auteurs prestigieux, étrangers ou roumains. Une place à part dans le cadre de ce chapitre est réservée au concept de culture chez Dimitrie Gusti et au rôle de **l'École sociologique de Bucharest**, la première école sociologique roumaine de taille européenne qui, au but de nombreuses enquêtes sur le terrain, ait abouti à la conclusion que l'unité entre le sous-système de l'action culturelle et la connaissance interdisciplinaire de la vie socio-culturelle constitue les fondements mêmes d'une «pédagogie de la nation».

LE CHAPITRE 3 - Contributions roumaines à rapproche Sociologique de la culture - présente les premières approches du phénomène social roumain, dans toute sa complexité, à la lumière de la conception du grand sociologue roumain **Dimitrie Gusti**.

Pour offrir un exemple d'application créatrice de la conception de Gusti dans les conditions actuelles de la Roumanie, le chapitre décrit le système conceptuel et institutionnel mis en place par la **Fondation «La Roumanie de demain»**, modèle à la fois de valorisation et d'évaluation de la culture roumaine. En même temps, y sont présentés les principes sur lesquels reposent les

traditions de la Sociologie nationale de la culture, ceux-ci constituant eux aussi un apport roumain à la sociologie européenne et universelle.

LE CHAPITRE 4 - analyse la structure et le caractère fonctionnel du système culturel - en tant que sous-système social - avec ses traits spécifiques, les liens entre la culture et les différentes composantes de la vie sociale (nature, communauté humaine, personnalité, contexte culturel, spécifique national, le rapport culture-valeur-personnalité, le rapport culture-civilisation, les contributions roumaines en la matière).

LE CHAPITRE 5 - Sphères de la culture - remet et question, dans l'esprit d'une sociologie de la culture intégrée dans le système des sciences contemporaines, les **sphères** ou les **sous-systèmes** de la culture (les arts, la science, les communications de masse, l'éthique), en considérant, avec d'autres sociologues, que les autres sphères (sous-systèmes) dérivent de ces quatre types de base. Une attention toute particulière y est accordée à la sphères des arts. Le même chapitre inclut aussi une **étude de cas** (Constantin Brancusi). Les autres sphères de la culture sont analysées - dans leurs sous-structures, leur évolution et leurs fonctions - en liaison avec la notion qui les met en relief et grâce à laquelle elles affirment leur importance dans les articulations du monde de la culture, importance due avant tout à leur spécificité.

LE CHAPITRE 6 - La dynamique de la culture-soumet à une analyse interdisciplinaire les niveaux de l'analyse socio-dynamique de la culture, le dynamique culturel dans la doctrine évolutionniste, la théorie de la diffusion culturelle, avec ses limites, les théories roumaines sur la dynamique de la culture comparées aux thèses et aux théories européennes concernant les rapports culture-civilisation, continuité-discontinuité en culture, tradition-innovation, progrès social-progrès culturel etc.

LE CHAPITRE 7 - La diffusion de la culture. La culture de masse et les médias-définit les concepts

auxquels renvoie le titre du chapitre, en empruntant leur noyau de signification aux ouvrages classiques de spécialité et en leur donnant, dans une perspective critique, une nouvelle interprétation. Parmi ces concepts on retrouve, par exemple, **le circuit social de la culture, les modèles de la diffusion culturelle, la structure sociale de la communication de masse, les mécanismes de cette communication, les modèles d'analyse de la communication de masse, les fonctions de ces modèles, les critères d'évaluation des fonctions des systèmes de communication.**

LE CHAPITRE 8 - La méthodologie de l'étude sociologique de la culture - examine les concepts de méthode, technique et enquête sociologiques, les critères se trouvant à base de leur classification, les traits qui les différencient dans l'étude sociologique de la culture, les étapes de la recherche et certaines techniques de celle-ci, la méthode de la monographie sociologique et ses fonctions principales, formulées et vérifiées par **Dimitrie Gusti** et par **l'École sociologique de Bucharest**; la conclusion à laquelle on aboutit c'est que **la monographie représente aussi un modèle à suivre dans la démarche visant la connaissance de soi de la nation roumaine.**

ZUSAMMENFASSUNG

Das Werk **Sociologia culturii** erweist sich durch seine Anlage und durch seine grundsätzlichen Thesen als ein theoretisch-methodologischer Wegweiser, der den Sinn der Soziologie im Bereich des sozialen Lebens oder des Einzelnen sowie die Aufgaben der Kultursociologie im Bereich der Kultur hervorhebt und dabei berücksichtigt, daß der Mensch, das einzige kulturschaffende Lebewesen, ein **historisches Wesen, d.h. ein Wesen ist, das ständig über das von ihm Geschaffene hinauszugehen vermag**-wie sich Lucian Blaga einmal äußerte-, ohne jedoch jemals *über seinen Schöpferstatus hinauszugehen.*

KAPITEL 1 (Die Soziologie als Gesellschaftswissenschaft. Die Soziologie der Kultur als Zweig der Soziologie) wirft erneut alte Probleme auf, unterbreitet Lösungen im Zusammenhang mit der Soziologie als Gesellschaftswissenschaft (Disziplin von der Gesellschaft) und definiert die Kultursociologie - als Bereich der Soziologie - durch eine strukturelle, *evolutionistische, funktionale und" abweichlerische"* Analyse, die in engstem Zusammenhang miteinander den Archimedischen Winkel der ganzen Unterscheidung darstellen. Dabei bedient sich der Verfasser nicht des **Arguments irgendeiner Autorität**, sondern der **Autorität von Argumenten**. Er umreißt dabei Gegenstand und Inhalt von Begriffen wie Gesellschaftsordnung - mit ihren funktionalen und vor allem entscheidungstragenden Untersystemen - , **soziale Struktur, soziale Gruppe, soziale Klasse, soziale Schichten, soziales Verhältnis, sozialer Status, soziale Einrichtungen, Gesellschaften, Mikrosoziologie und Makrosoziologie**, die bei der Analyse der gesellschaftlichen Struktur eine Rolle spielen. Dasselbe gilt vom Begriff der **Kultursociologie** und seinen ihn kennzeichnenden Eigentümlichkeiten.

KAPITEL 2 (Gegenstand und Bereich der Kultursociologie. Stellung und Rolle der Kultursociologie im System der Kulturwissenschaften und disziplinen) widmet dem Untersystem der Kultur, den interdisziplinären Beziehungen der Kultursociologie zu anderen Kulturdisziplinen wie etwa zur **Kulturphilosophie, Kulturgeschichte, Axiologie, Kulturpsychologie, Ethik**, zu den **Kunst und Literaturwissenschaften**, zur **Anthropologie** und zur **Ethnologie-Ethnographie**, eine besondere Aufmerksamkeit, wobei die wahlweise-untersuchten Definitionen einer streng kritischen Prüfung unterzogen werden. Dargestellt werden die Ausrichtungen der Klassischen Soziologie im Zusammenhang mit Gegenstand und Inhalt der Kultursociologie in der Sicht ausländischer

oder rumänischer Forscher. In diesem Kapitel nehmen der Begriff Kultur in der Auffassung Dimitrie Gustis und die Rolle der **Bukarester Soziologieschule** einen besonderen Platz ein-die erste rumänische Soziologieschule von europäischer Bedeutung, die durch seine regionalen Erkundungen zu der Schlußfolgerung gekommen ist, daß die Einheit vom Untersystem der Kultureinwirkung und interdisziplinärer Erforschung des gesellschaftlichkulturellen Lebens als erstrangige und grundsätzliche Daseinsberechtigung einer” **Pädagogie der Nation” anzusehn ist.**

KAPITEL 3 (Rumänische Beiträge zur soziologischen Erforschung der Kultur) stellt die ersten Versuche dar, das rumänische soziale Phänomen in seiner vollen Vielfalt zu untersuchen, denen, die Auffassung des großen rumänischen Soziologen **Dimitrie Gusti** zugrundeliegt.

Als eine schöpferische Anwendung der Auffassung Gustis an die gegenwärtigen Verhältnisse in Rumänien sind Konzept und Einrichtungen der Stiftung” România de Măine” (Das Rumänien von Morgen) anzusehn, die ein Modell der Auf-und Auswertung rumänischer Kulturwerte ausmachen. Zugleich werden die Grundsätze dargestellt, die den Traditionen der nationalen Kultursoziologie zugrundeliegen und als rumänischer Beitrag zur Soziologie in Europa und in der Welt anzusehen sind.

KAPITEL 4 analysiert Die Struktur und die Funktionalität des Kultursystems als eines Untersystems der Gesellschaftsordnung mit all seinen Eigentümlichkeiten, mit all seinen Beziehungen zwischen der Kultur und den verschiedenen Komponenten des gesellschaftlichen Lebens (Natur, Menschengemeinschaft, Persönlichkeit, Kulturumwelt, nationale Eigentümlichkeit, das Verhältnis Kultur - Wert - Persönlichkeit, das Verhältnis Kultur - Zivilisation, rumänische Beiträge in diesen Bereichen).

KAPITEL 5 (Bereiche der Kultur) stellt - im Sinne der Kultursoziologie im System gegenwärtiger

Wissenschaften Bereiche und **Untersysteme** der Kultur (Künste, Wissenschaft, Mass media, Ethik) erneut zur Diskussion und betont im Einklang mit anderen Soziologen die Ansicht, daß andere Bereiche (Untersysteme) sich aus den vier grundlegenden Bereichstypen ergeben, wobei insbesondere auf den Bereich der Künste hingewiesen wird. In diesem Kapitel befindet sich auch eine **Falluntersuchung (Constantin Brâncusi)**. Die anderen Bereiche der Kultur, ihre Unterstrukturen, Entwicklung und Funktionen werden im Zusammenhang mit dem Begriff untersucht, der sie prägt und durch ihre spezifische Aussagekraft in der Welt der Kultur ihre eigene Rolle spielen.

KAPITEL 6 (Die Dynamik der Kultur) unterzieht einer interdisziplinären Analyse die verschiedenen Ebenen der soziodynamischen Analyse der Kultur, die Kulturdynamik in der Entwicklungstheorie, die Theorie der Kulturverbreitung und ihre Grenzen, rumänische Theorien zur Kulturdynamik im Vergleich zu europäischen Thesen und Theorien zum Verhältnis Kultur - Zivilisation, Kontinuität-Diskontinuität in der Kultur, tradition - Erneuerung, sozialer Fortschritt - Kulturfortschritt etc.

KAPITEL 7 (Kulturvermittlung. Massenkultur und Mass media) definiert die Begriffe, die im Titel des Kapitels Vorkommen, übernimmt ihre Hauptbedeutung aus klassischen Fachuntersuchungen und deutet sie in kritischem Sinne. Es handelt sich dabei um Begriffe wie **sozialer Kreislauf der Kultur, Muster kultureller Verbreitung, gesellschaftliche Struktur von Mass media, Mechanismen der Kommunikation, Muster der Analyse von Mass media**, Funktionen dieser Muster, **Kriterien der Auswertung der Funktionen von Kommunikationssystemen**.

KAPITEL 8 (Methodologie der soziologischen Erforschung der Kultur) geht ein auf methodische Konzepte, Technik, Forschungserhebung, Klassifikationskriterien, Eigentümlichkeiten in der soziologischen Erforschung der Kultur, Etappen der

Erforschung, Untersuchungstechniken, die Methode der soziologischen Monographie, die von **Dimitrie Gusti** und der **Bukarester Soziologieschule** begründet, formuliert und überprüft wurde und zu der Schlußfolgerung führte, daß **die Monographie eine beispielhafte Möglichkeit der rumänischen Nation darstelle, sich selbst zu erkennen.**

РЕЗЮМЕ

Труд *Социология культуры* является, благодаря своему содержанию и своим основным положениям, теоретико-методологическим справочником, который выделяет место социологии в сфере социальной жизни или в мире человека и назначение социологии культуры в мире культуры, имея в виду, что человек – единственное существо, создающее культуру – является *историческим существом, то есть существом, которое вечно превосходит свое творчество* – как утверждал Лучиаи Блага, – но которое никогда не превосходит свое положение творца.

ГЛАВА 1 – *Социология – наука об обществе, Социология культуры* – область социологии – снова ставит вопросы и предлагает решения в связи с Социологией как наука/дисциплина/об обществе и определяет Социологию культуры как область социологии – при помощи четырех типов анализа: *структуральный, эволюционный, функциональный* и «*девиациональный*», которые, неотделимые друг от друга, составляют архимедов угол всей работы, пользуясь не *аргументом авторитетов*, а *авторитетом аргументов*, охватывая сферу и содержание понятий *социальной системы* – со своими функциональными и особенно действенными подсистемами – *социальной структуры, социальной группы, социального класса, социального слоя, социального отношения, социальной роли, социального статуса, социальных учреждений, обществ, микросоциологии и макросоциологии* в

анализе социальной структуры, концепт *социология культуры* со своими характерными чертами.

ГЛАВА 11 – Предмет и сфера Социологии культуры. Место и роль Социологии культуры в системе наук и дисциплины культуры – уделяет особую роль подсистеме о культуре, междисциплинарным отношениям между социологией культуры с другими дисциплинами о культуре, как, например, с философией культуры, историей культуры, аксиологией, психологией культуры, этикой, науками об искусстве и литературе, с антропологией и страноведием, в которых выборочно рассматриваемые определения подвергаются тщательному критическому анализу. Направление классической социологии, касающиеся сферы и содержания социологии культуры, представлены синтетически, так как они были сформулированы выдающимися иностранными и румынскими авторами. Особое место в этой главе занимает концепт культуры у Димитрие Густы и роль Бухарестской социологической школы – первой румынской социологической школы европейского уровня, – которая, благодаря конкретно-местным исследованиям пришла к выводу, что единство подсистемы культурного действия и междисциплинарного познания общественно-культурной жизни является первостепенной и фундаментальной основой *«педагогики нации»*.

ГЛАВА 111 – *Румынский вклад в социологическое исследование культуры* – описывает первые шаги в подходе к румынскому социальному феномену, во всей его сложности, в основе которого лежит концепция выдающегося румынского социолога Димитрия Густы.

Творческое применение концепции Густы в нынешних условиях Румынии находятся в центре концептуальной и институциональной системы, осуществляемой Обществом «Завтрашняя Румыния», образец применения и оценки румынских культурных ценностей. Одновременно, представлены принципы,

лежащие в основе традиций национальной социологии культуры, как румынский вклад в европейскую и мировую социологию.

ГЛАВА IV *анализирует структуру и функциональность культурной системы* – как подсистемы социальной системы – со своими специфическими чертами, связи между культурой и разными компонентами социальной жизни / природа, человеческое общество, личность, культурная сфера, национальная специфика, а отношение культура – ценность – личность, соотношение культура – цивилизация, румынские исследования в этих областях /.

ГЛАВА V – *Сферы культуры* – вновь обсуждает, в духе социологии культуры в системе современных наук, *сферы* или *подсистемы* культуры, / искусство, наука, средства массовой информации, этика /, считая, наряду с другими социологами, что другие сферы / подсистемы / вытекают из четырёх основных типов, настаивая, в первую очередь, на сфере искусств. Та же глава содержит и *частный, случай, исследования* / Константин Брынкуш /. Остальные сферы искусства анализируются вместе со своими подструктурами, эволюцией и их функциями, в связи с понятием, которое их выявляет и через которое они утверждают, своими специфическими чертами, их призвание в призвании мира культуры.

ГЛАВА VI – *Динамика культуры* – подвергает междисциплинарным анализам уровни социодинамического анализа культуры, культурный динамизм в эволюционистской доктрине, теорию культурной диффузии, с её ограничениями, румынские теории о динамике культуры по сравнению с европейскими тезисами и теориями, касающимися отношений культура – цивилизация, преемственность – новизна в культуре, традиция – новаторство, социальный прогресс – культурный прогресс и т.д.

ГЛАВА VII – *Диффузии культуры*. Массовая

культура и средства массовой информации – определяет концепты, связанные с названием главы, извлекая их смысловое ядро из классических трудов по специальности, критически переинтерпретируя их, например, социальный, оборот культуры, образцы культурной диффузии, социальная структура средств массовой информации, механизм сообщения, образны анализа средств массовой информации, функции этих образцов, критерии оценки функций систем сообщения.

ГЛАВА VIII – *Методология социологического исследования культуры* трактует концепты метода, техники, вопросник для исследования, критерии их классификации, их дифференциальные стороны в социологическом исследовании культуры, этапы исследования, некоторые техники исследования, метод социологической монографии с его главными функциями, сформулированными и проверенными Димитрием Гусги и Бухаресткой социологической школой, приходя к заключению, что монография является и образцовой моделью самопознания румынской нации.